8209

STUDII LITERARE

TUDOR VIANU

PROBLEME DE STIL ŞI ARTĂ LITERARĂ

EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ŞI ARTĂ

8209
V54

TUDOR VIANU

Centrul școlar al Liceelor de fete 2-10-11
Nr. 23.801
BIBLIOTECA

PROBLEME DE STIL ȘI ARTĂ LITERARĂ

EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ

VERIFICAT

MĂIESTRIA STILISTICĂ

Pînă la un timp noua critică literară se dovedea atentă numai la problemele de conţinut ale operelor, la ideile şi tendinţele acestora. Auzeam că un roman, o dramă sau o poemă îşi extrăgeau întreaga lor valoare din faptul că autorul lor avusese o concepţie asupra lumii şi a societăţii şi că ştiuse s-o comunice prin opera lui. Nu se va spune niciodată îndeajuns care este însemnătatea concepţiei despre lume şi a mesajului uman al naraţiunilor, al dramelor şi poemelor lirice, dacă ele trebuie să fie altceva decît un steril joc al fanteziei. Dar critica, atentă numai la acest cuprins de idei, nu vorbea despre compunerile poeţilor decît în felul în care ar fi făcut-o cu privire la analizele filozofilor, ale gînditorilor politici şi sociali. Nu încape nici o îndoială că o operă literară este altceva şi că cel care o studiază cu scopul de a-i lămuri firea şi valoarea, trebuie să se oprească şi în faţa altor aspecte decît acele pe care artistul le stăpîneşte în comun cu contribuţiile gînditorilor şi ale oamenilor de ştiinţă. Dacă acest adevăr atît de elementar a întîrziat să se impună, împrejurarea se datoreşte, desigur, unei caracteristici comune tuturor epocilor în care se afirmă o nouă orînduire a societăţii. Fr. Engels, scriind la 14 iulie 1893 lui F. Mehring, a recunoscut-o cu toată limpezimea, atunci cînd aminteşte preferinţa acordată conţinuturilor, mai mult decît formei lor de manifestare, în toate epocile de început. Cu toate acestea forma nu este în artă un aspect adăugat conţinutului operelor, un agrement

asociat cu fondul serios al lucrurilor, aşa cum ar fi o floare înfiptă în butoniera hainei care trebuie să ne acopere şi să ne ţină cald. S-a protestat atîta împotriva falsei separări dintre forma artei şi conţinutul ei, încît lucrurile par astăzi clare pentru toată lumea. Forma operei literare este însuşi conţinutul ei, sezisat în ceea ce el cuprinde mai original. Încercaţi să desprindeţi acest conţinut de forma în care ne apare şi nu veţi mai întîmpina decît năluca lui palidă şi banală. În vechea şcoală, profesorii de literatură recomandau uneori exerciţiul transformării în proză a unei poeme. Rezultatele erau înspăimîntătoare: inspiraţiile cele mai sublime deveneau îngăimările cugetării şi inimii celei mai comune. A fost oare cu putinţă? Shakespeare nu gîndea şi nu simţea mai mult decît copistul lui? Concluzia ar fi neapărat falsă, căci cugetarea şi simţirea lui Shakespeare sînt tocmai acelea cărora elementele atribuite de obicei formei le-au adăugat plusul lor de determinări şi le-au îmbogăţit în aşa fel, încît în opera poetului întîmpinăm un fel nou şi unic de a pricepe şi simţi lumea şi viaţa.

Ce putem spune despre felul elementelor prin care conţinuturile poetice îşi dobîndesc întregul lor relief şi întreaga lor bogăţie? Cum ajunge poetul să ne spună mai mult decît poate face tălmăcitorul lui în proză? Rezultatul acesta îl atinge poetul dînd o întrebuinţare personală instrumentului obştesc al limbii materne. Cine studiază faptele limbii nu poate să nu observe, printre acestea, fapte de *repetiţie* şi fapte de *invenţie*. Există foneme, forme, construcţii şi elemente de lexic folosite de toţi oamenii care aparţin aceleiaşi limbi naţionale într-un anumit moment al dezvoltării ei. Lingvistica le studiază şi le recomandă, atunci cînd cere vorbirii noastre să fie *corectă*. Corectitudinea lingvistică este ansamblul normelor obţinute prin generalizarea operată asupra formelor pe care limba le dobîndeşte într-un anumit moment, le consolidează prin deasa lor repetare şi le menţine împotriva încercărilor de a le altera. A vorbi corect înseamnă a o face aşa cum cere uzul lingvistic. „Uzul" este însă

atestat de limba scrisă, de „limba literară", adică de aceea pe care o scriu şi o vorbesc toţi oamenii culţi ai unei epoci, dar şi de „limba literaturii", adică de aceea a operelor cu caracter artistic [1]. Aşadar, acestea din urmă nu numai că se conformează normelor rezultate din faptele de repetiţie ale limbii, dar în acelaşi timp le atestează şi le propagă. Dacă limbile se unifică şi intră într-o fază de evoluţie mai lentă, îndată ce apare şi se dezvoltă o literatură naţională, lucrul se datoreşte în mare măsură puterii de frînare a alterărilor, o putere care emană din operele literare, mai ales din acelea a căror influenţă este întărită prin farmecul şi seducţia lor, adică din operele literare frumoase.

Dar dincolo de nivelul corectitudinii, pe care operele beletristice îl confirmă şi-l răspîndesc, se întinde vastul domeniu al faptelor de inovaţie în limbă. Este domeniul propriu al creaţiei literare. Artistul literar, folosind elementele limbii corecte, le va îmbogăţi cu noi valori şi semnificaţii. Iată două exemple în această privinţă: orice cuvînt cu mai multe silabe are o silabă accentuată mai puternic decît celelalte, are un accent tonic. Poetul va folosi accentele tonice ale cuvintelor, obţinînd din regulata lor succesiune ritmul versurilor sale. Poetul creează astfel o valoare nouă: vorbirea ritmică, înzestrată cu facultatea de a exprima emoţiile sale, într-un fel asemănător cu acel al muzicii. El a pornit deci de la un fapt de repetiţie al limbii, de la faptul comun al accentului tonic în cuvintele cu mai multe silabe, dar îl va dezvolta într-un fapt de inovaţie, înzestrat cu noi valori şi înţelesuri: ritmul poetic. Pe baza unei însuşiri generale a limbii se ridică astfel faptul de inovaţie al poetului. *Al doilea exemplu*: orice cuvînt este manifestarea sonoră a unei noţiuni sau a unei relaţii dintre noţiuni. Asocierea unui

---

[1] Precizări asupra noţiunilor: „limbă literară" şi „limba literaturii", mult folosite în cercetarea sovietică de azi, în culegerea de studii: „Problemele ştiinţei literare sovietice în lumina lucrărilor lui I. V. Stalin despre lingvistică", Ed. Cartea Rusă, Buc., 1952.

cuvînt cu un anumit înțeles noțional sau relațional este un fapt al limbii, consolidat printr-o repetare atît de frecventă, încît la auzul oricărui cuvînt ne reprezentăm de obicei o singură noțiune sau o singură relație dintre noțiuni. Poetul întrebuințează și el cuvintele limbii, păstrîndu-le înțelesurile lor comune. Dar dincolo de uzul lingvistic general, poetul dă uneori cuvintelor sale și înțelesuri noi, creează adică fapte lingvistice inovatoare. Este ceea ce se întîmplă în folosirea metaforică a cuvintelor comune. Cînd Eminescu numește pe o femeie frumoasă și insensibilă o *marmură*, el acordă acestui cuvînt un alt înțeles decît acel comun, fixat prin repetiție, și produce astfel o inovație lingvistică. Inovația poetică este însă condiționată de faptul lingvistic comun. Numai fiindcă *marmura* este, pentru înțelegerea generală, numele pietrei de o mare duritate, în care sculptorii cioplesc statuile lor, poate poetul să ne evoce, folosind același cuvînt, o ființă înzestrată cu atributele perfecțiunii fizice și ale insensibilității morale. Ar fi de prisos să înmulțim aici exemplele menite să arate că, pornind de la faptele de repetiție ale limbii, poetul are facultatea să le dezvolte în fapte de invenție. Este însă necesar a adăuga că această posibilitate alcătuiește *măiestria stilistică* a poetului, o parte însemnată a creației artistice.

Trebuie, în fine, adăugat că, deși faptele de inovație lingvistică dezvoltă și îmbogățesc faptele de repetiție ale limbii comune, acestea din urmă conțin premisele faptelor de inovație și le fac posibile. Dacă poeții ajung a compune versuri, adică serii expresive de cuvinte în care accentele tonice se succed cu o anumită regularitate, lucrul provine din aceea că uneori cuvintele se înșiră în acest fel chiar în vorbirea oamenilor care nu urmăresc să facă versuri. Frînturi de versuri, o anumită succesiune ritmică a accentelor putem întîmpina în vorbirea oricui, mai ales atunci cînd vorbitorul este stăpînit de o emoție mai puternică. De asemeni, faptul că poeții pot da cuvintelor o întrebuințare metaforică, adică o altă întrebuințare decît aceea care le este proprie, provine

din faptul foarte general al polisemantismului, potrivit căruia un cuvînt poate avea mai multe accepţiuni, destul de deosebite între ele. Metafora este un caz de polisemantism, produs de nevoia vorbitorului de a se exprima mai viu şi mai colorat, adică de a exprima mai mult din realitatea naturii şi a vremii lui. Vorbitorul cel mai obişnuit întrebuinţează apoi numeroase metafore, pe care le găseşte în tezaurul comun al limbii sau le creează el însuşi. Măiestria stilistică dezvoltă deci posibilităţi obşteşti ale limbii. Există o artă literară pentru că există un element artistic în vorbirea tuturor oamenilor şi există artişti literari pentru că, în anumite condiţii şi pînă la un punct, toţi oamenii pot fi artişti, atunci cînd vorbesc. Dacă arta literară produce naraţiuni, dialoguri, descrieri, efuziuni lirice, maxime şi sentinţe, împrejurarea este posibilă pentru că toţi oamenii, în vorbirea lor, pot să povestească, să întrebe şi să răspundă, adică să converseze, să-şi exprime emoţiile şi reflecţiile lor generale asupra lumii şi vieţii. Toate marile genuri ale literaturii corespund deci cîte uneia din unităţile de comunicare ale limbajului, pe care ele le dezvoltă şi le conduc la perfecţiunea exprimării artistice. Astfel, arta literară şi măiestria stilistică nu numai că folosesc elementele puse la dispoziţie de vorbirea comună, dar în acelaşi timp extind şi perfecţionează procedee care nu sînt străine vorbitorului obişnuit.

Articolele întrunite în volumul de faţă studiază cîţiva scriitori romîni şi străini, din punctul de vedere al măiestriei lor stilistice, adică din unghiul felului în care au folosit instrumentul graiului obştesc pentru a crea fapte inovatoare de limbă, expresii adecvate modului lor individual de a înţelege, de a vedea şi de a simţi lumea şi viaţa. Fiecare din scriitorii studiaţi aici au o concepţie asupra vieţii şi lumii, cu toţii au adresat un mesaj timpului şi societăţii lor. Dar tocmai pentru a putea înţelege şi preţui mai deplin originalitatea fiecăruia din aceşti scriitori, aceea care alcătuieşte caracteristica lor unică şi de

neînlocuit, a fost nevoie a-i studia în chipul în care măiestria lor stilistică a înmlădiat, a îmbogăţit şi a înălţat limba comună.

Propunîndu-şi această ţintă, micul volum de faţă a încercat să precizeze o metodă şi să aducă o contribuţie într-un domeniu nu îndestul de cultivat. Preocupările orientate către aşa-zisul „conţinut", predominante pînă de curînd, au început de la o vreme să-şi recunoască limitele şi studiile relative la măiestria stilistică au fost mereu cerute în timpul din urmă. Paginile de faţă doresc să răspundă acestei cerinţe.

EPITETUL EMINESCIAN

A. ÎNSEMNĂTATEA EPITETULUI

Printre feluritele mijloace stilistice ale unei opere literare, epitetul este unul din cele mai potrivite pentru a pune în lumină puterea de observaţie şi de reprezentare a scriitorului, direcţia gîndirii şi a imaginaţiei lui, sentimentele şi impulsiile care îl stăpînesc mai cu dinadinsul şi care precizează atitudinea lui faţă de lume şi societate. Autorul unei opere literare obţine, prin epitetele sale, relieful obiectelor pe care doreşte să le evoce în fantezia cititorului şi, prin alegerea unora anumite din cîte ar fi fost posibile, exprimă care anume din trăsăturile realităţii a vorbit mai puternic închipuirii şi sensibilităţii lui. Studiul epitetelor folosite de un scriitor este deci una din căile cele mai indicate pentru cunoaşterea lui.

Începem, aşadar, seria studiilor consacrate stilului lui M. Eminescu, prin acela al epitetelor sale. Materialul ni-l va da grupul poeziilor tipărite în timpul vieţii poetului, adăugit pe alocuri, pentru comparaţie, cu acela al postumelor[1].

B. DEFINIŢIA EPITETULUI

Vechile tratate de retorică ne asigurau că epitetul este totdeauna un adjectiv în funcţiune de atribut. Definiţia aceasta este însă incompletă şi prea strîmtă. Dacă atributul adjectival are, fără îndoială, puterea

[1] M. Eminescu, „Opere", ediţie critică îngrijită de Perpessicius, vol. I (1939) şi IV (1953).

de a exprima unul din aspectele caracteristice ale obiectelor, ca şi sentimentele cu care le întîmpinăm pe acestea, nu este mai puţin adevărat că limba stăpîneşte mijlocul de a înfăţişa şi caracteristicile acţiunilor, împreună cu sentimentele pe care acestea ni le provoacă. Epitetele pot determina un substantiv, dar şi un verb. Din rîndul epitetelor fac deci parte nu numai adjectivele, dar şi toate acele părţi de cuvînt sau de frază care determină substantivele şi verbele prin însuşiri înregistrate de fantezia şi de sensibilitatea cititorului, adică prin însuşiri estetice. Nu sînt, prin urmare, epitete, determinările lipsite de valoare estetică. În versurile lui Eminescu: *Calu-i alb, un bun tovarăş, Înşeuat aşteapt-afară* (Povestea teiului), *înşeuat* nu este un epitet, pentru că el exprimă numai o determinare necesară pentru înţelegerea împrejurărilor narate de poet, dar adjectivul *alb* are valoarea unui epitet, deoarece adaugă o precizare de care înţelegerea faptelor se poate dispensa, dar pe care închipuirea şi-o reprezintă. Există deci un mijloc de a distinge, printre feluritele determinări ale unui substantiv sau verb, pe acele care au o valoare epitetică, întrebîndu-ne de fiecare dată dacă ele comunică numai o stare de fapt sau dacă ele adaugă o trăsătură capabilă să vorbească fanteziei şi sensibilităţii noastre. Impresia estetică decide asupra însuşirii de epitet a unora dintre determinările unui substantiv sau ale unui verb.

O limitare este încă necesară. Nu sînt epitete determinările care întocmesc, împreună cu determinatele lor, unităţi indisolubile, ca în exemplele: *cuşme frigiene, salcie plîngătoare, covor persan, pînză de păianjen, repaos de veci, înger de pază* etc. Îndepărtarea oricăreia din determinările care însoţesc aceste substantive, împuţinează sau chiar modifică noţiunea exprimată prin acestea din urmă. O *cuşmă* este ceva mai general decît o *cuşmă frigiană* şi o *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*. Nu putem considera deci drept epitete determinările care constituiesc o unitate împreună cu termenii însoţiţi de ele.

De asemeni nu sînt epitete acele determinări asupra cărora cade accentul semnificaţiei, aşa încît nu pot

fi înlăturate fără ca înţelesul întregului să nu sufere, ca în următoarele exemple spicuite în Eminescu: *picături de smoală* (Înger şi Demon), *bulgăr de granit* (Memento mori), *zidiri de ţintirim* (O, mamă...), *diademă de stele* (Venere şi Madonă) etc. Legătura dintre substantiv şi atributul lui este mai slabă aici decît în cazurile citate mai înainte. O *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*, dar o *picătură de smoală* este tot o *picătură*. Determinările *de smoală, de granit, de ţintirim, de stele* completează substantivele lor mai mult pentru înţelegerea decît pentru închipuirea şi sensibilitatea noastră şi, din această pricină, nu li se poate recunoaşte însuşirea unor epitete.

Ţinînd seama de toate aceste limitări se poate spune că epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acţiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însuşirile lor estetice, adică acele care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul şi care au un răsunet în fantezia şi sensibilitatea cititorului.

Am spus că pot împlini funcţiunea de epitet părţi felurite de vorbire sau de frază. Este necesar deci să stabilim categoriile gramaticale ale epitetului. Dar pentru că epitetele scot în evidenţă particularităţile închipuirii şi sensibilităţii poetului, este de trebuinţă să distingem şi categoriile lor estetice. Prin aceste din urmă însuşiri ale lor, epitetele au valori felurite, se apropie de alte figuri de stil şi întreţin anumite legături între ele. Se cuvine a sistematiza epitetele şi din aceste ultime puncte de vedere. O vom face folosind materialul poeziilor lui Eminescu şi obţinînd astfel o primă orientare în modul în care ele folosesc mijlocul stilistic din unghiul căruia înţelegem a studia aici creaţia eminesciană.

C. CATEGORIILE EPITETULUI ÎN POEZIA LUI EMINESCU

I. Categoriile gramaticale

Pentru a determina un substantiv sau un verb, epitetele folosesc mijloace felurite. Vom analiza mai întîi

categoriile gramaticale ale epitetului care însoțește un substantiv, apoi pe ale aceluia care însoțește un verb, în fine epitetele în raport cu părțile frazei.

1. *Epitetele substantivelor*

a. Atributul adjectival este unul dintre cele mai răspîndite printre epitetele substantivului. Adjectivele lui Eminescu sînt cele ale limbii comune, cu puține deosebiri față de acestea. Ca unii din poeții epocii de după 1848, în primul rînd ca D. Bolintineanu, Eminescu folosește, mai ales în grupa poeziilor din 1866—69, adjectivul gerunzial provenit din influența franceză: *turbarea lui* [a leului] *fugindă* (Amorul unei marmure), *rîzîndul tău delir* (ib.), *vibrînda jale* (La mormîntul lui Aron Pumnul), *cînturi răsunînde* (ib.), *lira vibrîndă* (La Heliade), *notele murinde* (La o artistă), *umbre suspinînde* (Misterele nopții), *silfe șopotinde* (ib.), *fața mea pălindă* (Noaptea), *rîzîndele zori* (Ondina)[1]. După 1869, epitetele din această categorie dispar, ca unele care sînt nepotrivite cu legile structurii limbii noastre, cînd aceste epitete se acordă în gen și număr cu substantivele lor, adică atunci cînd sînt folosite ca adjective (nu ca adverbe). Altă particularitate vrednică de semnalat, mai ales în prima perioadă de creație a poetului, este întrebuințarea unui substantiv ca adjectiv. Astfel se formează adjectivul *copil, -ă* din substantivul respectiv, prin analogie cu *june, -ă* sau *virgin, -ă*, ca în exemplele: *copila-mi murmurare* (Din străinătate), *fruntea-i copilă* [a pruncului] (Speranța), *basmele copile*

[1] Pentru influența lui Bolintineanu, cp. epitetele gerunziale în poeziile acestuia: *vise surîzînde* (Nu mai voi consolațiune, în „Reverii"), *viața fugîndă*, (Timpul, ib.) *rîzîndă cunună* [a lumii] (La un amic sărac, ib.), *Cînd vesele, uitînde, în unde tăcute, Fecioarele se joc* (La băile Cleopatrei, ib.), *arzîndu-i sîn* (Esmé, în „Florile Bosforului"), *flori rîzînde* (Mehrube, ib.), *arzînda ei cătare* (Fata de la Candili, ib.), [Sclava] *cea mai rîzîndă* (Sclavele în vînzare, ib.) etc.

(Memento mori)[1]. Într-un rînd încearcă compunerea cu un prefix, puțin întrebuințată: *mîna înșceptrată*. În prima perioadă apar și adjectivele atributive precedate de articolul adjectival, foarte obișnuite în poezia epocii: *Cununa cea de laur* (La Heliade), *lacul cel verde* (Frumoasă-i), *norii cei albi* (ib.), *dumbrava cea verde* (ib.) etc. Procedeul, menit să pună epitetul într-o lumină mai vie, și uneori cerut de necesități metrice, se păstrează și în perioadele ulterioare ale creației poetului: *zidirea cea antică* (Egipetul), *flamingo cel roșu* (ib.), *bolta cea senină* (Floare albastră), *mîna cea veche* (Epigonii), *firea cea întoarsă* (ib.), *fața cea pală* (Mortua est), *ochii lui cei negri* (Înger și Demon), *fruntea mea cea tristă* (Noaptea) etc. Deși procedeul devine ceva mai rar după 1874, îl vom mai întîlni pînă în poeziile ultimei perioade, ca de pildă în frumosul vers din „S-a dus amorul...": *mîna ei* [a uitării] *cea rece*, ba chiar cu articolul adjectival la genetiv în forma regională scurtă: *lumii cei antice* (Scrisoarea V; cp. *dorul țării cei străbune*, Epigonii), formă întrebuințată de asemeni în epoca literară anterioară. O altă particularitate a epitetelor adjectivale din prima perioadă a poetului este antepunerea lor, în formă nearticulată, față de substantiv: *trist mormîntul tău* (La mormîntul lui A. P.), *dulce chipul său* (Care-o fi în lume...), *lungi genele-ți plînse* (Cînd...), *apostat-inima mea* (Venere și Madonă) etc. Cîteva adjective neologistice, părăsite mai în urmă, sînt *ebenin (păr ebenin*, O călărire în zori, *A murilor marmuri lucind ebenine*, Povestea magului călător în stele; cp. D. Bolintineanu: *părul de ebin*, Esmé, în „Florile Bosforului"), *gentil (flutur ușor și gentil*, Frumoasă-i, și, mai tîrziu, ironic: *petrecere gentilă* [a plosniților], Cugetările sărmanului Dionis), *tremînd (tremîndul picior*, Speranța, etc.), alături de forma populară *sînt* pentru *sfînt (icoane sînte*, Care-o fi în lume..., [femeie] *sîntă și frumoasă*, ib., *focul sînt*, Odin și poetul etc.), toate dispărute după 1870. Se menține mai mult forma italie-

[1] Cp. și mai tîrziu: *Tot ce a fost în cîntu-mi mai pur și mai copil* (Povestea magului călător în stele).

nizantă şi eliadistă a adjectivelor plurale feminine (şi neutre) terminate în i: *tainici oftări* (O călărire în zori), *dulci şi timizi şoapte* (Înger şi Demon), *gîndiri arhitectonici* (Egipetul), *pasuri melancolici* (Cugetările sărmanului Dionis), *gigantici piramide* (Împărat şi proletar), dar şi formele arhaice: *mese lunge* (ib.), *salele pustie* (Strigoii), *adînce cînturi* (ib.), *umbre străvezie* (ib.), *picioarele lui vechie* (ib.), *pustie gînduri* (Făt-frumos din tei), *pînze argintie* (Melancolie), *large uliţi* (Scrisoarea III), *mîneci lunge* (ib.), *temniţi large* (ib.).

b. Altă categorie gramaticală a epitetului este aceea a epitetului substantiv în cazul prepoziţional. *Ochi de lumină* echivalează cu *ochi luminoşi*, cu deosebirea că în cea dintîi dintre aceste expresii, epitetul se apropie de tipul stilistic al metaforei. Introducerea substantivului-epitet se poate face prin prepoziţiile *în*, *cu*, *de*. Procedeul acesta poate fi semnalat în toată opera lui Eminescu, dar apare mai frecvent în primele ei perioade. Exemplele epitetului introdus prin *în* sînt ceva mai rare: *rîuri în soare* (Floare albastră), *biserica-n ruină* (Melancolie), *ochi-n lacrimi* (Călin). Mai dese sînt epitetele introduse prin *cu*: *Şi plînge-l cu jale şi plînge-l cu dor* (Care-o fi în lume), *flori cu miros* (Frumoasă-i), *demon cu ochi mari* (Venere şi Madonă), *înger palid cu priviri curate* (Epigonii), *înger cu faţa cea pală* (Mortua est), *păreţi cu colb* (Cugetările sărmanului Dionis), *cărări cu cotituri* (Lasă-ţi lumea...), etc. Cele mai numeroase dintre epitetele acestei categorii sînt cele introduse prin *de*: *boltă de-azur* (Frumoasă-i), *sînu-i de crin* (Speranţa), *ochi de dulce lumină* (Ondina), *înger de dulce amor* (Care-o fi în lume...), *candelă de aur* (Epigonii), *oglinda lui* [a Nilului] *de aur* (Egipetul), *haina-i de granit* (Împărat şi proletar), *prispa cea de brazde* (Dorinţa), *păr de aur* (Călin), *pădurea de argint* (ib.), *braţe de zăpadă* (Strigoii), *oceanul cel de gheaţă* (De cîte ori iubito...), *zidiri de ţintirim* (O, mamă...), *fruntea ta de fier* (Scrisoarea III), *luceferii de foc* (Iar cînd voi fi pămînt). Deşi epitetele-substantiv în cazul prepoziţional se pot culege din toată opera lui Eminescu,

ele par mai rare în perioada lui finală. În „Luceafărul" întîmpinăm numai *mort frumos cu ochii vii*, unde atît substantivul determinat cît şi epitetul lui primesc un alt epitet adjectival, aşa cum am văzut şi în cîteva exemple anterioare. În general, în perioada din jurul lui 1880, Eminescu întrebuinţează cu mare economie epitetele din această categorie, preferînd forma mai simplă a epitetului adjectival.

c. Epitetul poate fi exprimat şi printr-un substantiv în cazul genitiv. Întrucît exprimă ideea posesiunii, genitivul substantivelor poate determina alt substantiv, deoarece punînd în lumină într-un obiect legătura lui de apartenenţă cu altul sau existenţa lui în sfera altuia, îl determină în acelaşi fel ca prin mijlocirea unui adjectiv. Împrejurarea devine limpede atunci cînd constatăm că genitivele posesiunii pot fi transformate în adjective. Aşa, de pildă, la Eminescu: *a răsăritului averi* (În căutarea Şeherezadei), poate fi înlocuit prin *averi răsăritene*. Tot astfel în *batalioane a plebei* [proletare] (Împărat şi proletar), substantivul în genitiv poate fi înlocuit cu un adjectiv: *batalioane plebeiene*. Dar tocmai întrucît exprimă ideea posesiunii, genitivele oferă terenul favorabil ivirii unei alte figuri de stil, ca în următoarele exemple, în care determinarea substantivelor se prelungeşte într-o personificare sau o metaforă: *a-ntristării neagră aripă* (La moartea Prinţului Ştirbey), *a iubirii primăvară* (Epigonii), *ale vieţii valuri* (Melancolie), *al nopţii palid domn* (Strigoii), *oceanele-nfinirii* (Memento mori) etc. În toate exemplele citate, genitivele exprimă o idee în vederea determinării substantivelor pe care le însoţesc şi pot fi considerate, ca atare, drept nişte epitete. Ele sînt însă mai mult decît atît, prin faptul că între termenul determinat şi determinantul lui, genitivul stabileşte o legătură deopotrivă cu aceea dintre un subiect animat şi posesiunile lui. În *a răsăritului averi*, *răsăritul* ne apare nu numai ca locul, dar şi ca stăpînitorul însufleţit al averilor. Epitetele substantivale în cazul genitiv se găsesc deci la limita domeniului întreg. Eminescu nu le dă o folosinţă foarte întinsă.

2. *Epitetul verbului: adverbul și locuțiunile adverbiale*

Epitetele adverbiale sînt foarte numeroase în toată opera poetică a lui Eminescu: *se-ncovoaie tainic* (O călărire în zori), [Îngerii]-*ntonă tainic* (La mormîntul lui A. P.), *silfele vin jalnic* (La Heliade), *desmiardă duios* (Ondina), *cîntînd vesel și ușor* (De-aș avea...), [Horia] *falnic stă călare* (Horia), *și plînge-l cu jale și plînge-l cu dor* (Care-o fi în lume), *clopote de-alarmă răsună răgușit* (Împărat și proletar), *privește trist* (Scrisoarea III), *se-ntinde falnic armia romînă* (ib.), [virtuoșii] *aplaudă frenetic* (ib.) *și cît de viu s-aprinde el* [luceafărul] (Luceafărul), *o urma adînc în vis* [pe Cătălina] (ib.), *el* [luceafărul] *vine trist și gînditor* (ib.), *ochii... lucesc adînc himeric* (ib.), *să ne privim nesățios și dulce* (ib.), *răsare luna liniștit și tremurînd din ape* (ib.). Mult folosite sînt și locuțiunile adverbiale, prin care stilul vorbit dobîndește un loc atît de mare în poezia lui Eminescu: *caut cu dispreț* (Venere și Madonă), *se mișcară rîuri-rîuri* (Scrisoarea III), *în genunchi cădeau pedeștrii* (ib.) [Cătălina] *oftînd din greu suspină* (Luceafărul), [Luceafărul] *se stînse cu durere* (ib.), *vorbești pe înțeles* (ib.) *stai cu binișorul* (ib.) etc. Uneori apare substantivul ca adverb: *un vînăt giulgiu se-ncheie nod* (ib.) sau derivarea adverbului din substantiv prin adăugirea unui sufix: *visul... se întinde vulturește* (Scrisoarea III). Aceste două din urmă procedee sînt însă mai rar întrebuințate. Epitetul adverbial îndeplinește funcțiunea sintactică a complementului de mod.

3. *Epitetul în frază*

a. Eminescu simte adeseori nevoia să determine substantivele sale, folosind apoziția. Aceste elemente ale frazei trebuiesc și ele considerate ca niște epitete, atunci cînd îndeplinesc condițiile estetice cerute. Se cuvine a arăta însă că, în apozițiile lui Eminescu, substantivul este totdeauna determinat la rîndu-i de un adjectiv și că, de cele mai multe ori, apozițiile astfel construite dobîndesc valoarea unor metafore.

Cîteva exemple: *Se mişc în line pasuri Monahi, cunoscătorii vieţii pămîntene* (Strigoii), *Ochii, stele negre, întunecaţi sclipeau* (Povestea magului călător în stele), *O stea din cer coboară, O stea, vultur de aur* (ib.), *luna, o cloşcă rotundă şi grasă, Merge pe-a cerului aer moale...* (Mitologicale), *Sare-un greer, crainic sprinten* (Călin), *Calu-i alb, un bun tovarăş, Înşeuat aşteapt-afară* (Povestea teiului), *luna iese-ntreagă... ea, copila cea de aur, visul negurei eterne* (Scrisoarea IV) *O găină-mbătrînită venerabilă matroană... îi spune-ale ei taine.* (Antropomorfism), *S-a dus amorul, un amic Supus amîndurora...* (S-a dus amorul...) etc. Apoziţia fiind un procedeu intelectual şi retoric, apare mai mult în poemele de mare compoziţie ale lui Eminescu şi mai rar în cîntecele lui de dragoste, unde nici măsura mai restrînsă a versului nu favoriza adaosul ei explicativ. Mai trebuie spus că apoziţia eminesciană determină de obicei substantivul-subiect şi, mai rar, substantivul în alte funcţiuni sintactice, ca de pildă în *Cînd aştepţi pe amant, scriitor la subprefectură* (Mitologicale), *Codrul pare tot mai mare, pînă vine mai aproape Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitor de ape* (Scrisoarea IV).

b. Predicatul nominal poate avea de asemenea valoare de epitet. În adevăr, numele predicativ exprimă acţiunea subiectului, iar verbul copulativ n-are decît rostul de a mijloci legătura dintre el şi acesta din urmă. Există chiar limbi, ca rusa sau maghiara, în care copula dispare, astfel încît succesiunea subiect-nume predicativ nu se deosebeşte întru nimic de aceea dintre subiect şi atributul lui. Pentru *floarea este parfumată* rusa şi maghiara întrebuinţează legătura de cuvinte: *floarea parfumată*. În limbile care folosesc verbul copulativ, cum este a noastră, situaţia rămîne în esenţă aceeaşi, numele predicativ fiind simţit tot ca un atribut al subiectului şi, în anumite condiţii, ca un epitet al lui. Cînd numele predicativ este un adjectiv, acesta oferă o caracterizare a subiectului, întocmai ca orice adjectiv care l-ar însoţi nemijlocit pe acesta: *Spusa voastră era sîntă şi frumoasă* (Epigonii), *Nici o scînteie-ntr-însul nu-i candidă şi plină* (Împărat

şi proletar), *De e sens într-asta, e-ntors şi ateu* (Mortua est), *A lui scări de stînci înalte sînt crăpate şi cărunte* (Memento mori), *Atît de albă faţa-i ş-atît de nemişcată* (Strigoii), *Vom fi cuminţi, vom fi voioşi şi teferi* (Luceafărul), *zilele îmi sînt pustii* (ib.). Cînd însă numele predicativ este tot un substantiv, ca şi subiectul, copula exprimă identitatea dintre cei doi termeni principali ai frazei, adică apar condiţiile necesare identificării metaforice. Aşa se explică faptul că multe dintre metaforele lui Eminescu sînt predicate nominale: *Puternica lui ură era secol de urgie* (Memento mori), *O, moartea-i un chaos... viaţa-i o baltă de vise rebele... moartea-i un secol cu sori înflorit... viaţa-i un basmu pustiu şi urît* (Mortua est), *Ea un înger este* (Înger şi demon). *Punctu-acela... e stăpînul fără margini peste marginile lumii* (Scrisoarea I), *e vis al nefiinţei universul cel himeric* (ib.), *Tufele cele de roze sînt dumbraventunecoase* (Memento mori) etc.

c. Epitetul poate apărea în legătură cu orice parte a frazei. În primele lui poezii, Eminescu a folosit din plin această posibilitate. Există în strofele primei perioade eminesciene construcţii sintactice în care un epitet se anină de aproape fiecare dintre elementele ei. Iată strofa de început a poeziei „O călărire în zori": *A nopţii gigantică umbră uşoară purtată de vînt Se-ncovoaie tainic, se leagănă, zboară Din aripi bătînd.* Subiectul acestei fraze posedă patru determinări atributive, iar dintre predicatele ei numai *se leagănă* este lipsit de determinări, în timp ce celelalte două sînt asociate cu cîte un complement de mod cu valoare de epitet. La fel se întîmplă cu primele patru versuri din poezia postumă „Frumoasă-i": *În lacul cel verde şi lin Resfrînge-se cerul senin, Cu norii cei albi de argint, Cu soarele nori sfîşiînd.* Epitetele însoţesc aici deopotrivă subiectul şi complementul frazei. Observăm, în fine, în aceeaşi frază, elemente determinative care primesc la rîndu-le determinări. Procedeul poate fi destul de deseori întîlnit.

Dar mai este un aspect asupra căruia trebuie să ne oprim. Asociaţia epitetică de cuvinte *nori sfîşiind*

înlocuieşte, prin gerunziul ei, o propoziţie atributiv-relativă. Tehnica poetică a vremii folosea din plin construcţiile gerunziale, apreciate desigur pentru concizia lor. Adjectivele gerunziale cu valoare de epitet, despre care a fost vorba mai sus (C I 1, a), înlocuiau ele însele o construcţie relativă (introdusă prin *ce* sau *care*). Eminescu, ca mulţi dintre poeţii vremii[1], foloseşte construcţia gerunzială şi cînd este vorba de a evita o propoziţie secundară atributivă. În grupul poeziilor din 1866—69, întîlnim construcţii gerunziale la fiecare pas: *De-aş avea o floricică... Cîntînd vesel şi uşor*, *Şoptind şoapte de amor* (De-aş avea...), *A nopţii... umbră... Din aripi bătînd* (O călărire în zori), *Aş fi frunză aş fi floare, aş zburare Pe-al tău sîn gemînd de dor* (ib.), *Precum călătorul, prin munţi rătăcind* (Speranţa), *Aşa marinarii pe mare îmblînd* (ib.), *Aşa virtuoşii murind nu desper* (ib.), *Visul tău de glorii falnic triumfînd* (ib.), *Marte... cînd cu lampa-i zboară lumea luminînd* (ib.), *Tu cîntare întrupată! De-al aplauzelor flor Dispărînd divinizată, Răpişi sufletu-mi în dor* (La o artistă), *naţiunea cea romînă Care are-n mii de inimi sufletul ei tremurînd* (La moartea Principelui Ştirbey). Mai tîrziu, cînd poetul renunţă la construcţiile gerunziale, ca şi la adjectivele derivate din gerunziu, pune în locul lor propoziţia atributiv-relativă cu valoare de epitet: *Privirea-i ce citeşte în suflete-omeneşti* (Împărat şi proletar), *Pe frunţi ce grămădise a anilor ninsoare* (Povestea magului călător în stele), *Clădire înaltă De stînci ce grămadă stau una pe altă* (Diamantul Nordului), *părul... ce-mi ajunge la călcîie* (Făt-frumos din tei), *Ale rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot* (Călin),

[1] Cîteva exemple numai din „Mărgăritărele" de V. Alecsandri [Fericit acel care] *vede-n a lui ţară libertatea re'nviind* (Deşteptarea Romîniei). [Satan... vede] *flăcăi cu negre plete, coborînd cu lungă oaste. Pe-ale dealurilor coaste, Răzbătînd codrii pustii, Trecînd peste ape vii, Şerpoind prin văi adînci, Sărind peste 'nalte stînci* etc. (Biserica risipită), *Omul trist privind la ele* [la stele], *varsă-o lacrimă de dor* (Păsărica mărei), *Iar o păsărică vine Prevestind tărmuri vecine* (ib.), *Pe o noapte-nseninată şi-nstelată, Eram singur, admirînd Peste malurile dalbe Raze albe Din luceferi lunecînd* (O noapte la Alhambra), *Iară umbrele uşoare zîmbitoare, Privind floarea ce cădea... Se pleca, se oglindea* (ib.) etc.

Stelele ce vecinic pe ceruri colindează (Strigoii), *Un vis deșert și fără noimă ce merit-un surîs* (Icoană și privaz), *Mii de fire viorie ce cu raza încetează* (Scrisoarea I), *Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă, Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă* (ib.), *gînduri Ce-au cuprins tot universul* (ib.), *arbori ce se scutură de floare* (ib.), *Acel soi ciudat de barzi Care-ncearcă prin poeme să devie cumularzi* (Scrisoarea II), *dragostea? Un lanț ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți* (ib.), *Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă, Ce cu-a turmelor pășune a ei patrie și-o schimbă* (Scrisoarea III), *un copac... Care crește într-o clipă ca în veacuri* (ib.). Exemplele sînt nenumărate. Pînă acum întîmpinasem numai epitete exprimate printr-un singur cuvînt. Iată însă că epitetul poate fi format și dintr-o propoziție întreagă. Se poate pune însă întrebarea ce l-a făcut pe Eminescu să înlocuiască cu timpul construcțiile gerunziale prin propoziții atributiv-relative. Răspunsul este că punînd în locul formei concise, dar cam strîmte, a gerunziului, construcțiile relative mai întinse, poetul obținea un spațiu larg, care putea fi umplut printr-o nouă dezvoltare a gîndirii și imaginației. Astfel, în loc de a scrie, cum ar fi făcut înainte de 1870, *apele sclipinde*, Eminescu dezvoltă acum epitetul, în forma propoziției relative, și în noul spațiu obținut pe această cale, are prilejul să introducă notația plastică atît de precis văzută: *ape ce sclipesc fugind în ropot.* Apelul mai puțin insistent la construcțiile gerunziale, în perioadele mai noi ale creației eminesciene, era deci un rezultat al dezvoltării cugetării și fanteziei poetului, care își găsește noi și potrivite cadre gramaticale.

Am încercat o sistematizare a categoriilor gramaticale ale epitetului, pentru a găsi mijlocul de a-l recunoaște ori de cîte ori îl vom întîlni în opera poetică a lui Eminescu. Ilustrînd acele categorii prin exemple pe care poezia lui Eminescu ni le pune la dispoziție, s-au degajat și cîteva concluzii, pe care dorim a le strînge laolaltă: Eminescu folosește toate categoriile formal-gramaticale ale epitetului. Totuși, în dezvoltarea poe-

ziei lui, se poate observa o renunțare la unele forme ca de exemplu la aceea a epitetului gerunzial, formă de epocă, învechită cu timpul. Pe de altă parte, cum s-a văzut din ultimele considerații, înlocuind construcțiile gerunziale prin propoziții atributiv-relative, Eminescu își crea un cadru propriu creșterii puterilor lui poetice. Epitetele-apoziții apar la Eminescu, cum e și firesc, mai cu seamă în poemele de largă compoziție, cu caracter filozofic sau retoric. În fine, epitetul eminescian sparge adeseori cadrele lui, dezvoltîndu-se în alte figuri de stil, cum ar fi personificarea și metafora: ceea ce se întîmplă în special cu epitetul substantival în cazul genitiv și cu epitetul-predicat nominal. Studiul gramatical al epitetului eminescian ne arată astfel că limba poetului este plastică și vie, capabilă să răspundă tuturor nevoilor gîndirii și închipuirii sale și să le urmeze necontenit în dezvoltarea lor.

II. Categoriile estetice ale epitetului

Este necesar să grupăm epitetele nu numai după forma lor gramaticală, dar și după obiectul, sfera și frecvența lor, după relațiile dintre ele, adică după felul în care se sprijină cînd apar mai multe împreună și după raportul lor cu alte figuri. Este necesar adică să stabilim categoriile estetice ale epitetului. Vom dobîndi astfel criteriile pentru o mai bună cunoaștere a creației eminesciene și a dezvoltării ei în timp.

1. *Obiectul epitetului*

Am spus (B) că epitetul determină în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însușirile lor estetice, adică acele care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul. Epitetul exprimă deci felul viziunii sau al sensibilității scriitorului, trăsăturile senzoriale care îl izbesc mai puternic în obiectele realității sau reacțiunea sentimentului sau voinței sale față de ele, adică felul în care poetul apreciază realitatea. Există deci epitete

evocative și *apreciative*. Cînd poetul dorește să evoce un aspect oarecare al realității externe sau interne, el o poate face legînd un epitet moral de un cuvînt care exprimă o realitate morală, un epitet moral de cuvîntul corespunzător unei realități fizice, un epitet fizic de o noțiune morală și de cuvîntul care o reprezintă, un epitet fizic de un cuvînt care oglindește o noțiune fizică. Cu acestea avem, grupate după obiectul lor, categoriile estetice ale epitetului, pe care le vom urmări acum la Eminescu.

a) *Epitetul apreciativ*

Epitetul apreciativ este produsul unei judecăți de valoare, adică al acelui fel de judecată prin care se leagă de subiect o noțiune predicativă oglindind valoarea subiectului, adică faptul de a-l dori sau respinge, de a-l socoti folositor sau dăunător, într-un acord oarecare cu sentimentele și aspirațiile noastre sau contrariu lor. Asociații epitetice de cuvinte, ca de exemplu, *un om bun, rău, josnic*; *o cugetare înaltă, plată, banală*; *o acțiune folositoare, primejdioasă*; *o marfă de bună calitate, inferioară, proastă* etc., exprimă în chip limpede aprecierea noastră față de valoarea subiectului cu care epitetul respectiv se leagă. Am arătat însă (A) că orice epitet înfățișează sentimentele și impulsiile, atitudinea față de lume și societate a aceluia care îl întrebuințează. În orice epitet există în chip latent atitudinea apreciativă a subiectului vorbitor. Cînd vorbim de *o zi senină* exprimăm nu numai calitatea obiectivă a zilei, dar, în împrejurări normale, și valoarea pozitivă, plăcerea cu care o considerăm. Dar deși toate epitetele sînt într-un anumit fel apreciative, noi vom rezerva această denumire numai acelora care exprimă în chip direct aprecierea vorbitorului. Chiar cu această precizare, epitetele apreciative sînt totuși destul de greu de distins. Noțiunile apreciative sînt noțiuni morale, exprimă reacțiuni ale sentimentului sau voinței noastre și, din această pricină, epitetele apreciative pot fi ușor confundate cu epitetele morale,

despre care vom vorbi mai jos. Cînd Eminescu scrie *tristă lăcrimare* (La moartea lui A. P.) epitetul *tristă* exprimă deopotrivă starea celui care lăcrimează, dar şi atitudinea sentimentală a celui care-l priveşte. Limita dintre epitetele apreciative şi cele morale este atît de curgătoare, încît cercetarea trebuie să procedeze cu cea mai mare precauţie, reţinînd numai acele epitete în care accentul aprecierii precumpăneşte în chip hotărît asupra acelui evocativ.

Epitetele apreciative sînt foarte numeroase la Eminescu. În grupa poeziilor din 1866—69 şi 1870—74 le întîlnim în mare cantitate: *umbra măreaţă* (La moartea lui Aron Pumnul), *floare Mîndră*, *răpitoare* (De-aş avea), *balsamu-i divin* (O călărire în zori), *june frumos* (ib.), *visuri fericite* (Din străinătate), *cumplita mea durere* (Amorul unei marmure), *nebunul meu amor* (ib.), [Femeia] *sîntă şi frumoasă*, *vergină curată* (ib.), *glasul plăcerii iubit* (Phylosophia copilei), *blîndă magie* (Ondina), *lîră gingaşă* (ib.), *inimi bătrîne*, *urîte* (Epigonii), *Inimi mari*, *tinere* (ib.), *vis searbăd* (Mortua est), *ţări ferice* (Egipetul), *semnele rele* (ib.), *faptele bune* (ib.), *aer bolnav* (Înger şi demon) etc. După 1874, numărul epitetelor apreciative scade în cîntecele de dragoste şi în pasteluri, dar creşte în forma aprecierii drastice în „Scrisori": *notă prizărită sub o pagină neroadă* (Scrisoarea I), *prostatecele nări* (ib.), *urîciunea fără suflet*, *fără cuget... lacom*, *un izvor de şiretlicuri* [la tovarăşii lui spune] *veninoasele-i nimicuri* (Scrisoarea III), *monedă calpă* (ib.), [tot ce e] *zmintit şi stîrpitură... perfid şi lacom... zmintitele lor guri* (ib.), *ridicula-ţi simţire* (Scrisoarea IV), *pătimaş şi îndărătnic* [s-o iubeşti] (ib.), *ea-i rece şi cochetă* (ib.), *sărmana noastră viaţă* (ib.), *capul arde pustiit* (ib.). Faptul că în cîntecele de dragoste şi în pastelurile perioadelor mai noi de creaţie ale poetului, epitetele apreciative se răresc, nu arată o slăbire a atitudinii sentimentale şi apreciative a poetului faţă de realitate. Schimbînd însă tehnica lui, poetul nu mai exprimă acum aprecierile sale în chip direct, ci le

face să rezulte din evocarea stărilor morale şi a înfăţişărilor naturii. Asupra acestei transformări a mijloacelor poetice eminesciene vom mai reveni.

b. *Epitetul evocativ*

α. Epitetul moral al unui substantiv sau verb care exprimă o realitate morală are rolul s-o caracterizeze pe aceasta din urmă, scoţînd cu energie în evidenţă una din trăsăturile ei. Din această pricină epitetul moral al unor cuvinte cu înţeles moral se cuvine a fi trecut în grupa epitetelor evocative. Epitetul moral de care ne ocupăm aici apare deseori în poeziile lui Eminescu şi în toate perioadele lui de creaţie, după cum arată exemplele: *visări misterioase* (Din străinătate), *poetice simţiri* (ib.), *suflet voios* (Frumoasă-i), *blestemul mizantropic* (Junii corupţi), *gînduri uimite* (Care-o fi în lume), *privea uimit* (Memento mori), *uimita omenire* (ib.), *posomorîtul basm* (ib.), *mintea beată* (Cînd priveşti oglinda mării), *gîndiri rebele* (Andrei Mureşeanu), *veselul Alecsandri* (Epigonii), *basme mistice* (ib.), *sînte firi vizionare* (ib.), *regilor pătaţi de crime* (Egipetul), *ginte efeminate* (ib.), *preoţime desfrînată* (ib.), *viaţa-i inocentă* (Înger şi demon), *idei reci, îndrăzneţe* (ib.), *amoroasă spaimă* (ib.), *mulţumire adîncă, nemaisimţită* (ib.), *copii... sceptici ai plebei proletare* (Împărat şi proletar), *Cesarul trece... în gînduri adîncit* (ib.), *Privirea-i* [a Cezarului] *ce citeşte în suflete-omeneşti* (ib.), *suflet tînăr, vesel* (Făt-frumos din tei), *cuvinte ne-nţelese însă pline de-nţeles* (Călin), *mistica religie* (Strigoii), *plăcerile şirete* (Povestea magului călător în stele), *viaţa-mi lipsită de noroc* (Departe sînt de tine...), *firul duioaselor poveşti* (ib.), [Cupidon e] *darnic şi zgîrcit* (Pajul Cupidon), *gînduri ne-nţelese* (ib.), [Cupidon] *în destul e de hain* (ib.), *ura cea mai crudă* (Rugăciunea unui dac), *viaţă de durere* (Sonet II), *tainică simţire* (Scrisoarea II), *tăinuitele dureri* (Scrisoarea III), *El* [Luceafărul] *vine trist şi gînditor* (Luceafărul), *Ea-l asculta pe copilaş uimită şi distrasă* (ib.), [Cătălin] *e guraliv şi de nimic* (ib.), *vom fi cuminţi* (ib.), *vis misterios* (S-a dus amorul),

[Ochii tăi] *se uită... galeşi* (Cînd amintirile...), *lumea-i veselă şi tristă* (Glossă), *nepăsare tristă* (Odă), *duioasele dureri* (Din valurile vremii), *duiosul vis* (Nu mă înţelegi) etc. După cum arată exemplele, Eminescu a ataşat adeseori cîte un epitet moral cuvintelor care exprimă o realitate morală, fie persoane individuale şi colective (Alecsandri, Cezarul, rege, preoţime, ginte, lume, omenire etc.), fie manifestări ale omului (a se ruga, blestem), fie produse spirituale (cuvînt, poveşti, basme, religie), dar mai cu seamă stări, acte şi facultăţi sufleteşti (ură, durere, nepăsare, gînd, minte, spaimă, mulţumire, vis, iubire, idei, dor, simţire, suflet). Prin epitetele aparţinînd acestui sector, Eminescu ni se arată ca un observator al vieţii sufleteşti, atent la multele ei reacţii şi înfăţişări.

β. Eminescu întrebuinţează şi procedeul epitetelor fizice pentru termeni morali: *Adînc, amar, dulce, rece, crud, copt, fin, obscur, candid, plin, lin, greu, molatec, încremenit, stins, curat* etc. sînt, în sensul lor propriu, adjective-adverbe care denumesc însuşiri ale lumii fizice. Stabilind comparaţia între ele şi unele calităţi ale fenomenelor sufleteşti, şi găsind asemănări între unele şi altele, limba leagă adeseori de numele fenomenelor sufleteşti epitete care, la origine, se dădeau numai fenomenelor şi lucrurilor fizice. Eminescu foloseşte pretutindeni astfel de asociaţii epitetice, vorbind despre: *dulce liniştire* (O călărire în zori), *plînge amar* (Speranţa), *amara mîngîiere* (Amorul unei marmure), *nici-o scînteie-ntr-însul* [în om] *nu-i candidă şi plină* (Împărat şi proletar), *simţirea crudă* (Despărţire), *basme... adînce* (Epigonii), *mulţumire adîncă* (Înger şi demon), *evlavie adîncă* (Scrisoarea II), [ochii] *lucesc adînc himeric* (Luceafărul)[1], *un gînd fin şi obscur* (Melancolie), *vrîstă crudă şi necoaptă* (Pajul Cupidon), *simţirea crudă* (Despărţire), *fioros de dulce de pe buza ta cuvîntu-i* (Scrisoarea IV), *mă simt nemuritor şi rece* (Luceafărul), [ochii tăi] *se uită dulci şi galeşi* (Cînd amintirile...) *a mea iubire e-atîta de curată* (Nu mă-nţelegi) etc. Din

[1] Asupra epitetului *adînc*, vd. şi mai jos D III.

asociația îndelungă a termenilor morali cu epitetele lor fizice, s-a produs o contaminare care ne face să ne reprezentăm, atunci cînd le găsim pe acestea din urmă într-un context, numai nuanța lor morală. Îți trebuie un moment de reflecție pentru a înțelege, atunci cînd întîmpini legătura de cuvinte *vrîsta crudă* sau *plîns amar*, că epitetul lor este împrumutat lumii fizice. De asemenea, unele dintre aceste epitete fizice conțin în ele și o nuanță de apreciere, încît este destul de greu să le deosebești de epitetele apreciative. Procedeul asocierii unor epitete fizice cu termeni morali, este atît de obișnuit în limbă, încît Eminescu simte nevoia să-l învie, sprijinind epitetul fizic prin alt epitet, ca atunci cînd vorbește despre un *gînd fin și obscur*, *ochi dulci și galeși*, *basme mistice*, *adînce* etc.

γ. Procedeul invers celui descris mai înainte, adică asocierea unui epitet moral cu un termen care exprimă o realitate fizică, este unul dintre cele mai frecvente și mai fericit întrebuințate de Eminescu. Îl găsim pretutindeni în creația eminesciană. Evident, cînd dorim să identificăm acest tip de asociație epitetică, nu putem să înregistrăm și epitetele morale ale aspectelor figurii omenești, căci ceea ce numim *expresie* într-o figură este totdeauna desemnat prin epitete morale (*ochii triști*, *veseli*, *privire crudă*, *frunte gînditoare* etc). Nu vom trece deci în categoria epitetelor de care ne ocupăm aici pe acelea care caracterizează expresia figurii, oricît de fericite ar fi ele, precum: *ochii cuvioși* (Făt-frumos din tei), *un zîmbet Innecat, fermecător* (ib.), *ochii plini d-eres* (Călin), *un zîmbet trist și sfînt* (Strigoii), *flămînzii ochi* (ib.), *frunte plină de gînduri* (Scrisoarea I), *gene ostenite* (ib.), *zîmbetul fățarnic* (Kamadeva). În schimb, alegem din mulțimea epitetelor morale ale unor termeni fizici, legături de cuvinte precum: *poetic murmur* (O călărire în zori), *poetic labirint* [al codrului] (Din străinătate), *pasuri melancolici* [ai curcanilor] (Cugetările sărmanului Dionis), *murmur duios de ape* (Făt-frumos din tei), [Cornul începu să sune] *fermecat și dureros* (ib.), *conture triste* [ale unei ruini] (Melancolie), *singuratece izvoare* (Dorința), *blînda batere de vînt* (ib.),

armonia codrului bătut de gînduri (ib.), *castelul singuratic* (Călin), *tristă-i firea* (ib.), *vîntul sperios* (ib.), *apa sună somnoroasă* (Freamăt de codru), *cornul plin de jale* (ib.), *îi răspunde codrul verde, fermecat şi dureros* (Lasă-ţi lumea ta...), *tînguiosul bucium* (ib.), *istovit şi trist izvor* (Te duci...). Valoarea poeziei eminesciene stă în mare măsură în întrebuinţarea acestui procedeu. Graţie lui, natura dobîndeşte o viaţă interioară, sunetele şi priveliştile se însufleţesc, tot ce este văzut şi auzit se îmbogăţeşte cu o expresie, cum n-o mai realizase nici unul dintre poeţii romîni, mai vechi sau contemporani. Epitetul astfel ales este însă şi o personificare. Simţim că pentru a lega un epitet moral de înfăţişările lumii fizice, poetul a dat o personalitate acestora din urmă şi a constrîns şi pe cititorul său să facă la fel. Dar asupra legăturii dintre epitet şi personificare vom reveni cînd vom studia raportul dintre figurile de stil.

δ. Epitetele fizice ale unor cuvinte care exprimă realităţi fizice, adică acele epitete care notează sunetul şi culoarea acestor realităţi, efectele lor de lumină, calităţile lor de gust, miros, de temperatură, cele tactile, formale, dimensiunile şi mişcarea lor, alcătuiesc cea din urmă categorie a epitetelor considerate după obiectul lor. Epitetele fizice ale unor termeni fizici sînt cele care manifestă mai bine puterea de observaţie şi de reprezentare senzorială a poetului. Dacă în împrejurarea tuturor celorlalte categorii estetice de epitete, poetul ne apărea mai degrabă cufundat în sine, atent la propriile lui fenomene sufleteşti, în care găsea putinţa de a le înţelege pe ale altora sau pe care le atribuia priveliştilor naturii, de data aceasta el iese din sine însuşi şi înregistrează ceea ce se arată şi se petrece în afară de el. Eminescu a realizat unele dintre cele mai de seamă efecte poetice ale sale prin întrebuinţarea epitetului fizic al unor termeni fizici. Împrejurarea ne apare limpede mai ales atunci cînd comparăm între ele epitetele primei sale perioade de creaţie cu acelea ale perioadelor ulterioare. În cele dintîi poezii ale sale, epitetul nu face altceva decît să exprime o calitate pe care o cu-

prinde în sine noţiunea cu care se leagă, de pildă, *voal subţire* (O călărire în zori) sau însuşiri pe care le vede oricine: *cipru verde* (La moartea lui A.P.), *narcisele albe* (O călărire în zori), *capul tău cel blond* (De ce să mori tu?), *buclele-ţi de aur* (Locul aripelor), sau nuanţe ale aparenţei de mult şi adeseori observate: *steluţe tremurătoare* (Nu e steluţă). Cu timpul însă aspectele lumii sensibile, notate de poet prin epitetele sale, se diferenţiază, adică ajung să noteze acele trăsături care dau măsura întregii lui puteri de observaţie şi reprezentare, precum: *oglinda-i* [a Nilului] *galben clară* (Egipetul), *nisipuri argintoase* (ib.), *fum vînăt de tămîie* (Făt-frumos din tei), *bogată-n întinderi stă lumea-n promoroacă* (Melancolie), *răguşit, tomnatec vrăjeşte trist un greer* (ib.), *Neguri albe, strălucite Naşte luna argintie* (Crăiasa din poveşti), *izvorul care tremură pe prund* (Dorinţa), *mocnitul întunerec* (Călin), *miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun* (Scrisoarea IV) etc. Uneori poetul întrebuinţează cîte un epitet care aparţine altei regiuni decît aceea a obiectului cu care se asociază. Procedeul este izbitor mai ales atunci cînd regiunea senzorială a obiectului caracterizat şi aceea a epitetului său nu sînt prea apropiate. Astfel, gustul şi mirosul stau într-o strînsă legătură, senzaţiile gustative şi olfactive se prezintă mai totdeauna în unităţi greu de analizat, încît *mirosul dulce* (Mitologicale) şi *mireasmă piperată* (Călin) întrunesc expresia a două senzaţii destul de apropiate şi efectul asocierii lor nu este prea surprinzător. *Luna* este însă un obiect văzut şi poetul ne surprinde prin adevărul neaşteptat al notaţiei sale, atunci cînd îi ataşează un epitet tactil, vorbind despre *luna moale* (Călin). La fel se întîmplă cu *molatice valuri* (Diamantul Nordului), *briliante umezi* (Rime alegorice), *miros răcoros* (ib.), *o lumină aromată* (Miradoniz), *uscat foşni mătasea*, (Scrisoarea IV; cp. *uscata foşnire A poalelor lungi de mătase subţire*, Diamantul Nordului), *umbra umedă* (Scrisoarea V). Prin toate aceste mijloace ajunge Eminescu să înfăţişeze realitatea în toată bogăţia şi variaţia ei.

2. *Sfera și frecvența epitetului*

Epitetul caracterizează un obiect prin reacțiile apreciative pe care le trezește sau prin una din însușirile lui morale sau fizice. Dar caracterele obiectelor notate de epitet pot aparține clasei întregi a acelor obiecte (genului, speței), sau numai unora anumite dintre ele. Vorbim în primul caz de epitetul *ornant* și, în cel de al doilea, de epitetul *individual*. Uneori epitetul ornant se impune prin tradiție literară. Întîmpinăm atunci epitetul *stereotip*. Dimpotrivă, alteori epitetul n-a apărut niciodată împreună cu termenul pe care-l determină și asociația lor este foarte rară. Avem de-a face atunci cu epitetul *rar*. Raritatea provine din faptul că epitetul și cuvîntul pe care el îl determină provin din regiuni deosebite și mai mult sau mai puțin îndepărtate ale realității. Cînd aceste regiuni sînt nu numai îndepărtate, dar și opuse, întîlnim epitetul *antitetic*, căruia vechile tratate de retorică îi dădeau numele de *oxymoron*. Toate aceste specii de epitete pot fi apreciative sau evocative (morale sau fizice). Să le urmărim la Eminescu.

a. Epitetul ornant a fost unul dintre cele mai folosite de poezia clasică. Progresele realismului în literatură au eliminat însă în mare măsură epitetul ornant, noua tehnică literară cerînd mai degrabă caracteristica obiectelor individuale asupra cărora observația scriitorilor s-a îndreptat din ce în ce mai insistent, decît caracterizarea genului sau a speciei lor. Scriitorii începători, a căror putere de observație și reprezentare nu este pe deplin formată, se achită adeseori prin simplul epitet ornant. În primele poezii ale lui Eminescu îl întîlnim adeseori: *umbră măreață* (La mormîntul lui A. P.), *frumoasă Bucovină* (ib.), *visuri fericite* (Din străinătate), *fiii mîndri* (ib.), *falnică cunună* (La Heliade), *icoane sînte* (Care-o fi în lume), *marea turbată* (Cînd marea...), *Cîmpii rîzători* (Din străinătate), *umedul val* (Frumoasă-i), *ale mării unde reci* (Cine-i), *o frunte albă* (Phylosophia copilei) etc. Epitetul ornant s-a menținut

şi în perioadele mai noi ale creaţiei eminesciene, ba chiar şi în cea din urmă dintre ele, dar cu altă funcţiune stilistică. Ori de cîte ori poetul a dorit să menţină expunerea lirică la nivelul înalt al generalizării filozofice sau cînd a exprimat chiar simţirile sale cele mai intime, considerîndu-le însă dintr-un punct superior de vedere, adică tot ca un filozof dominînd prin cugetare încercările vieţii, epitetul ornant a reapărut şi multe din poeziile lui îşi datoresc frumuseţea lor înaltă şi pură tocmai întrebuinţării epitetului ornant. Iată, de pildă, poezia „Glossă" alcătuită dintr-o serie de maxime filozofice. Poezia conţine puţine epitete, dar toate au un caracter generalizator ornant: *zgomote deşarte* [ale lumii], *recea cumpăn-a gîndirii*, *lumea-i veselă şi tristă*. În Scrisoarea II, unde poetul ne apare în atitudinea superiorităţii faţă de micimi şi josnicii, epitetul se menţine de asemenea la nivelul generalizator: *limbă veche şi-nţeleaptă*, *tainică simţire*, *cărările vieţii fiind grele şi înguste*, *evlavie adîncă*, sau următoarele patru versuri în care nimic nu exprimă o imagine individuală şi concretă, ci totul este redat prin substantive şi epitete abstracte, generalizatoare şi ornante: *Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea fiinţă. Şi, din contra, cea aievea ne părea cu neputinţă. Azi abia vedem ce stearpă şi ce aspră cale este Cea ce poate să convie unei inime oneste*. De asemenea, în elegia filozofică „Cu mîne zilele-ţi adaogi", puţinele epitete au toate un caracter ornant: *dulcea dimineaţă*, *vecia-ntreagă*, *Priveliştile sclipitoare... Repaosă nestrămutate*, *Sub raza gîndului etern*. Iată şi poezia de lirică intimistă „Nu mă înţelegi". Epitetele ei sînt mai numeroase, dar nici unul nu evocă un aspect particular, ci toate se menţin în regiunea abstracţiunii: *cugetări senine*, *pieritorul sunet* [al cuvintelor], *duiosul vis*, *umbra-i* [a visului] *dulce*, *ochiul tău cel mîndru*, [a mea iubire e] *atîta de curată*, *setea cea eternă* [a luminii de-ntuneric], *dorul meu e atîta de adînc şi-atît de sfînt*. Prin astfel de epitete se afirmă atitudinea de superioritate filozofică a poetului faţă de femeia care nu l-a înţeles. Elegia „Mai am un singur dor", una din cele mai perfecte realizări literare

ale limbii noastre, nu foloseşte decît epitetele generalizatoare şi ornante: *somnul lin*, *cer senin*, *frunzişul veşted*, *teiul sfînt*, [Aduceri aminte] *m-or troieni cu drag*, *al mării aspru cînt*. Seninătatea înaltă şi resemnată a acestei elegii se datoreşte, în mare măsură, felului epitetelor sale. Dînd această funcţiune stilistică epitetului ornant, Eminescu a atins simplitatea sublimă a clasicismului. Se înţelege atunci că şi în poeziile care folosesc simboluri sau forme ale clasicismului, ca „Oda în metru antic", sau „Diana", epitetele nu coboară niciodată sub nivelul generalizării celei mai înalte: [poetul e] *pururi tînăr*, [el arde] *jalnic*, [dar va reînvia] *luminos* [ca pasărea Phoenix], [deci] *piară-mi ochii turburători din cale*, [poetul aspiră către] *nepăsare tristă* etc., (Odă). În „Diana", o poezie de dragoste cu elemente de pastel, toate epitetele sînt generalizatoare şi ornante: *glas ciripitor* [al păsărilor], *oglindă mişcătoare* [a izvorului], *apă vecinic călătoare*, *glasul tainic de izvor*, *verdele covor*, *ochii mari*, *umeri goi*, *un trup înalt şi mlădiat*, *ea trece mîndră la vînat*. Imaginea femeii, pe care o aseamănă cu Diana, are simplitatea şi graţia marmurelor antice, care joacă de altfel un rol atît de însemnat în comparaţiile şi metaforele poetului. Clasicismul lui Eminescu, în perioada finală a creaţiei sale, se datoreşte în mare parte sferei generale a epitetului folosit.

b. În cele dintîi poezii ale sale, Eminescu a folosit un număr relativ mic de epitete, care reveneau cu mare frecvenţă şi care proveneau din tradiţia literară. Întîlnim deci destul de des, în prima perioadă a creaţiei eminesciene, epitetele stereotipe. Vom înşira mai jos cîteva din ele, comparîndu-le cu locuri paralele din unii poeţi înaintaşi, ca Alecsandri şi Bolintineanu. Interesant va fi a vedea ce devine uneori epitetul stereotip la Eminescu, ce valori noi îi dă mai ales în perioadele ulterioare ale creaţiei sale:

A l b (d a l b): *dalbă stea* (La mormîntul lui A. P.), *narcisele albe* (O călărire în zori), *norii cei albi de argint* (Frumoasă-i), *o frunte albă* (Phylosophia copilei), *albe zîne* (Ondina) etc. Locuri paralele la

Alecsandri: *albă lună* (Noaptea Sfîntului Andrei, în „Mărgăritărele"), *urme albe pe omătul alb* (Întoarcerea în țară, în „Suvenire"), *năframa albă* (Crai nou, în „Doine"), *cal alb* (Andrii Popa, în „Doine", Groza, ib., Strigoiul, ib.), *albe lăcrimioare* (Ceasul rău, ib.) *a zilei albă rază* (Visul lui Petru Rareș, în „Mărgăritărele"), etc. Comparînd epitetul *alb* la Eminescu și la înaintașul său, observăm îndată că pe cînd Alecsandri îl întrebuința ca epitet fizic al unor termeni fizici, la Eminescu el apare și ca epitet fizic al unui termen moral: *îngerul cu rîsul d-albă veselie* (Care-o fi în lume...), apoi ca epitet fizic al unui termen fizic dintr-o regiune sensorială deosebită: *dalbe cîntări* (O călărire în zori). Eminescu acordă deci acestui epitet o valoare nouă. *Alb* va apărea și mai tîrziu la Eminescu, dar cu o putere de evocare superioară: *neguri albe, strălucite* (Crăiasa din povești), *cercuri albe* [ale lacului] (Lacul), *albele izvoare* (Povestea codrului).

B l î n d : *lumină blîndă* (O călărire în zori), *șoaptami blîndă de amor* (ib.), *notele murinde, Blînd... zbor* (La o artistă), *blîndă magie* (Ondina) etc. Locuri paralele la Alecsandri: *Ca o șoaptă blîndă, ca un blînd suspin* (Visul, în „Suvenire"), *În blîndul luceafăr am un înger blînd* (Întoarcerea în țară, ib.), *o ființă blîndă* (Umbrei lui Nicu Ghica, ib.), *sufletelor blînde cerul e deschis* (ib.), *blînde glasuri* (Bosforul, ib.), *blînde șoapte* (Crai nou, „Doine", 8 mart, în „Lăcrimioare"), *Blînzi erau ochii, blîndă era fața, Blînd era glasul celui străin* (Crai nou, „Doine"), *Era blînda oră...* (8 mart, „Lăcrimioare"). *Blînd* este un epitet moral, dar ambii poeți îl asociază și cu termeni fizici: *oră blîndă* (Alecsandri), *lumină blîndă* (Eminescu). Pe această linie, Eminescu va găsi, mai tîrziu, versul cu mare putere evocativă: *S-aud cum blînde cad Izvoarele-ntr-una* (Iar cînd voi fi pămînt...) sau *blînda batere de vînt* (Dorința).

D u l c e apare de nenumărate ori la Eminescu, Alecsandri și Bolintineanu. Este unul dintre epitetele de care epoca nu numai a uzat, dar a și abuzat. Am putea transcrie pagini întregi reproducînd locurile în care apare la Eminescu: *înger de dulce amor* (Care-o

fi în lume...) *floare mîndră, dulce, răpitoare* (De-aş avea), *Să-ţi cînt dulce, dulce tainic* (O călărire în zori), *dulci plaiuri* (Din străinătate), *dulce liniştire* (ib.), [Speranţa] *mîngîie dulce* (Speranţa), *o flamă dulce* (Amicului F. I.), *geamătul dulce* (Frumoasă-i), etc. La Alecsandri: *taină dulce* (Visul, „Suvenire"), *Cînd iubirea dulce inima-mpresoară* (ib.), *glasul dulce* (ib.), *dulci poeţi* (Odă la Bahlui, ib.), *dulce-i glasul tău* (Frumoasă copiliţă, ib.), *suvenirul dulce* (Pe un album, ib.), *în ţara mea dulce* (Întoarcerea în ţară, ib.), *dulcile lumine* (La moartea lui P. Cazimir), *dulci sărutări* (Dridri, ib.), *dulce veselie* (ib.), *dulcele amor* (ib.) etc., etc. La Bolintineanu: *soarele dulce* (Cîntec din exil, în „Reverie"), *imaginea ta dulce* (ib.), *dulci şoapte* (Îngerii la rugăciune, ib.), *speranţă dulce* (ib.), *parfumul dulce* (ib.), *o cugetare dulce* (O cugetare, ib.), *dulcea ei cătare* (Mireasa mormîntului, ib.) *dulci vederi* (Robie, în «Florile Bosforului») etc., etc. Faţă de o întrebuinţare atît de insistentă, s-ar fi părut că epitetul este compromis, dar Eminescu îl introduce în asociaţii noi, cu intensă putere evocativă: *dulce vecinicie* [a ochilor] (Călin), *Dulce noaptea lor se stinge* [a ochilor] (ib.), *ochi-ţi ucizători de dulci* (Strigoii), *dulci evlavii* (Sonet III), *durerea mea cea dulce* (Scrisoarea III), *dulce şi fermecătoare jale* (Scrisoarea V), *Culmea dulcii muzice de sfere* (ib.), *dureros de dulce* (Odă).

J a l n i c (d e j a l e), t î n g u i o s (t î n g u i t o r). Jalnic, la Alecsandri, apare mai ales în legătură cu moartea. *Ai tăi vechi şi dragi tovarăşi... La lăcaşul tău de moarte te duc jalnic suspinînd* (Maiorului Iancu Bran, în „Suvenire"), *Vom şopti jalnic dragul tău nume* (La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.), *Umbra-i e-ngînată jalnic, lin, uşor, De-al codrului freamăt şi de-al nostru dor.* (Umbrei lui Nicu Ghica, ib.), *Cu durere jalnic geme* (Strigoiul, „Doine"), dar şi în alte împrejurări lugubre: [Călătorul] *aude un glas jalnic* (Baba Cloanţa, ib.), *ţipăt jalnic* (Crai nou ib.). Eminescu va lega acest epitet de expresia unor situaţii sau aspecte care n-au nimic funebru sau lugubru, în prima perioadă sau în cele următoare: *Silfele vin jalnic prin*

lilii să se culce (La Heliade), *Cîntul jalnic* (O călărire în zori), *buciumul sună cu jale* (Sara pe deal), [el îi] *grăi cu grai de jale* etc. *Jalnic* devine astfel epitetul melancoliei. Cu aceeaşi accepţiune apare şi *tînguitor, tînguios*: *cîntări tînguitoare* (Despărţire), *ar vorbi tînguitor* (Scrisoarea V), *tînguiosul bucium* (Lasă-ţi lumea), *tînguiosul glas de clopot* (Călin).

Lin e deseori întrebuinţat de Eminescu: *lacul... lin* (Frumoasă-i), [apa ce] *tremură lin* (ib.), *o flamă... lină* (Amicului F. I.), *glas... lin* (La o artistă), *visul ce-se-mbină...lin* (ib.) etc., ca şi de Alecsandri: *Sau nu curge lină apa la pîrău* (Păsărica, în „Suvenire"), *Apa-i lină, frate, Frunza lin se bate* (ib.), *Plutind în valuri line* (Adio Moldovei, ib.), [pasărea] *adoarme lin* (Crai nou, „Doine"), *O, dragă, lină stea* (Steluţa, în „Lăcrimioare"), *viaţa curge lin* (O noapte la ţară, ib.), *văpaie lină* (ib.), *luciul lin al mării* (Veneţia, ib.), de Bolintineanu: *traiul lin* (O fată tînără, în „Reverii"), *zile line* (Cîntec din exil, ib.), *ascunzîndu-ţi faţa lină* (La..., ib.), *Luat-ai sborul lin către cer* (La o nălucire iubită, ib.), *umbră lină* (Ghiaura, „Florile Bosforului"), *linul Bosfor* (id., ib.), *horă lină* (Leili, ib.). Epitetul trece şi în poeziile de mai tîrziu ale lui Eminescu, fără o deosebită împrospătare a lui: [luna] *lin pătruns-a prin fereşti* (Scrisoarea IV), *apa-ntunecoasă lin se scutură de vînt* (Scrisoarea IV), *somnul lin* (Mai am un singur dor) etc.

Uşor apare destul de des în poeziile de tinereţe ale lui Eminescu: [Speranţa] *alină uşor* (Speranţa), *umbră uşoară* (O călărire în zori), *fiinţe uşoare* (ib.), *Cîntînd vesel şi uşor* (De-aş avea...), *flutur uşor* (Frumoasă-i) etc. Epitetul făcea parte din vocabularul poetic al vremii. Îl întrebuinţează Alecsandri: *În veselă horă uşoare sălta* (Visul, „Suvenire"), *Unde curg, şoptesc uşor* (Adio Moldovei, ib.), *vis uşor* (La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.), *Pe muchi de prăpastii lunecînd uşor* (Întoarcerea în ţară, ib.), *pasărea uşoară* (Maghiara, „Doine"), *lebede uşoare* (Strofe, „Suvenire") etc., şi Bolintineanu: *umbrele uşoare* (Călătorul şi sufletul, „Reverii"), *caii uşori* (La Piramide, ib.), *o umbră uşoară* (Leili, „Florile Bosforului", Ioana,

„Macedonele"), *păşeşte-uşor* (Peştera Muştelor, „Basme") etc. Mai tîrziu, epitetul acesta, cu funcţiune ornantă, apare mai rar la Eminescu (totuşi: *Uşor el trece ca pe prag Pe marginea ferestei* (Luceafărul). Interesant este cum îl înlocuieşte printr-o notaţie mai expresivă în „Diana": *Ea trece mîndră la vînat Şi peste frunze fără număr Abia o urmă a lăsat.*

T a i n i c (în t a i n ă) exprimă calitatea a ceea ce este misterios, ascuns, secret. Eminescu l-a întrebuinţat de nenumărate ori, începînd din primele lui poezii. [Îngerii] *'ntonă tainic* (La mormîntul lui A. P.), [umbra] *se-ncovoaie tainic* (O călărire în zori), [Ale sorţii plîngeri] *îngînate... tainic* (La Bucovina), *doru-mi tainic, glas tainic* (La o artistă), *o flamă tainică* (Amicului F. I.). Epitetul acesta este deseori folosit şi de Alecsandri: *luna... tainică* (Bosforul, „Suvenire"), *Era la ceasul tainic* (ib.), *tainicul ei sbor* [al gîndirii] (Strofe, ib.), *doruri tainici* (Crai nou, „Doine"), *un pîrău ce curge tainic* (Maghiara, ib.), *Mii de flăcări albăstrele Se văd tainic fluturînd* (Strigoiul, „Doine"), *tainică lumină* (Steluţa, „Lăcrimioare") *tainice plăceri* (8 mart, ib.), *tainica uimire* (De crezi în poezie, ib.). *Tainic* revine adesea şi în perioadele de mai tîrziu ale lui Eminescu, dar deodată se produce întrebuinţarea lui cu o mare putere evocatoare: [Vorbeşte Cătălina] *Şi tainic genele le plec Căci mi le împle plînsul Cînd ale apei valuri trec Călătorind spre dînsul* (Luceafărul).

V e r d e e culoarea naturii, la Eminescu ca şi la mulţi dintre contemporanii şi înaintaşii lui. Eminescu scrie: *iarbă verde* (De-aş avea), *lacul cel verde* (Frumoasă-i), *dumbrava cea verde* (ib.), *verde covor* (metaforic, ib.) *ţărmuri verzi* (Cînd priveşti oglinda mării), *noianul mării verde* (ib.), *verzi dumbrăvi* (Epigonii) etc. Alecsandri scrie: *a Asiei verzi maluri* (Bosforul, „Suvenire"), *culme verde* (Ceasul rău, „Doine"), *verzi maluri* (Ce gîndeşti, o! Margarită?, „Mărgăritărele") etc. Stereotipismul acestui epitet provine din poezia populară. Eminescu l-a întrebuinţat şi mai tîrziu, dar o dată într-o asociaţie mai neobişnuită: [luna] *pătează umbra verde cu misterioase dungi* (Scrisoarea

V). Epitetul nu mai pare aici ornant, ci el pictează un aspect particular al naturii.

Exemplele s-ar putea înmulți, dar ele n-ar arăta altceva decît că primind adeseori epitetele stereotipe impuse prin tradiție și convenție literară, Eminescu ajunge în multe cazuri să le dea înțelesuri și valori noi.

c. Epitetul individual nu evocă o trăsătură caracteristică pentru întreaga clasă a obiectului, adică pentru genul sau specia lui, așa cum face epitetul ornant, ci o trăsătură proprie și individuală a obiectului însuși. În fața mîinii unui bătrîn, poetul care se mulțumește cu epitetul ornant sau îl folosește pentru alte scopuri va vorbi despre *bătrîna mînă*, despre *mîna vlăguită* sau, cum face Eminescu însuși, alegînd epitetul cel mai general, despre *mîna cea veche a-nvățaților mireni* (Epigonii). Dar cînd poetul a văzut această mînă și ajunge să și-o reprezinte limpede, el va nota: *mîna lui* [a împăratului bătrîn] *zbîrcită*, *uscată*, *însă tare* (Diamantul Nordului). La baza epitetelor individuale stă un act autentic de observație. Prin epitetele individuale pătrunde realismul, ca tehnică literară, în poezia lui Eminescu. Multe din imaginile cele mai evocatoare ale poetului sînt obținute prin notarea unui epitet individual, o operație care dă naștere uneori și altei figuri de stil. Epitetele individuale apar mai ales în poezia de maturitate a lui Eminescu. Dăm cîteva exemple: *colțuroasa coroană* (Mitologicale, Memento mori; Diamantul Nordului: *coroană în colțuri*), [Lebedele pe o apă] *Cu aripi întinse o scutur și-o taie în cercuri murinde și brazde bălaie* (Diamantul Nordului), *vînăta umbră a serei* (ib.), *Subțirile neguri păreau pînzărie de brum-argintoasă*, *lucind viorie* (ib.), *o lampă-ntinde limb-avară și subțire Sfîrîind în aer bolnav* (Înger și demon), *părul ce-mi ajunge la călcîie* (Făt-frumos din tei), [pînza de păianjăn] *tremurînd ea licurește* (Călin), *ușoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri* (ib.), *tîmpla bate liniștită ca o umbră viorie* (ib.), *ale ei buze... vinete și supte* (ib.), *mișcarea creață* [a apei] (ib.) *Hîrîită*, *noduroasă*, *stă în colb rîșnița veche* (ib.),

[o fereastră prin care trece] *o dungă mohorîtă şi gălbuie* (ib.), *Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet* (ib.), *Lacul care-n tremur somnoros şi lin se bate* (ib.), [monahi] *cu ochii stinşi sub gene* [preoţi bătrîni] *cu gîngavele glasuri* (Strigoii), *cucoşul răguşit* (ib.), [şoareci] *Cu uşor măruntul mers* (Singurătate), *mîni subţiri şi reci* (Departe sînt de tine, Sonet I), *îmbrăţişări de braţe reci* (Atît de fragedă...), *ochii tăi fierbinţi* (ib.) *grele picuri* [de ploaie] (Sonet I), *roase plicuri* (ib.), *un moale pas abia atins de scînduri* (ib.), *ochi mari şi mînă rece* (Sonet II), *privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget* (Scrisoarea III), *cercuri tremurînde* [ale apei] (Scrisoarea IV), *ochii mari, bătînd închişi* (Luceafărul), *Răsare luna liniştit Şi tremurînd din apă; peste arbori răsfiraţi* [răsare luna] (Cînd amintirile...), *un cuvînt şoptit pe jumătate* (Ce e amorul?), *un pas făcut alene* (ib.), *cărări cu cotituri* (Lasă-ţi lumea...), *mînă friguroasă* (Din valurile vremii...) etc. Prin epitetele ei individuale, poezia lui Eminescu evocă cu o forţă pe care n-o mai atinsese nici unul dintre poeţii înaintaşi, lumea înregistrată prin simţuri. Toate organele senzoriale ale poetului sînt treze: urechea aude *mersul uşor şi mărunt al şoarecilor*, cum sună cuvîntul *rostit pe jumătate* al cuiva sufocat de emoţie, *pasul moale, abia atins de scînduri* al iubitei care se apropie în taină, *picurii grei* ai ploii de toamnă; simţul temperaturii înregistrează mîna *rece, friguroasă*, a femeii iubite, îmbrăţişările ei de *braţe reci*; mirosul percepe văzduhul *tămîiet*; dar mai cu seamă simţul vederii are o acuitate neobişnuită în perceperea formelor, a culorilor, a mişcărilor naturii, nuanţele cele mai fine şi mai greu de înregistrat ale expresiei omeneşti: *ochii care bat închişi, umbra viorie a tîmplei care bate liniştită*. Poetul se dovedeşte, prin întrebuinţarea atît de fericită a epitetului individual, un puternic tip senzorial, dar mai cu seamă vizual. Desigur, toate înfăţişările notate de el sînt expresive; ele nu sînt simple modificări ale suprafeţei aparente a lucrurilor şi fiinţelor, ci manifestări ale unei vieţi lăuntrice care ne vorbeşte cu forţă şi căldură.

d) Epitetele individuale leagă de numele unor fiinţe, ale unor lucruri sau acţiuni, expresia unor însuşiri rareori notate, graţie unei facultăţi deosebite a observaţiei şi reprezentării. Din acest punct de vedere toate epitetele individuale sînt şi epitete *rare*; ele stîrnesc în mintea cititorului efectul unei surprize care întregeşte interesul şi plăcerea cu care străbatem paginile unui scriitor de seamă. Cînd întîlnim la Eminescu legătura de cuvinte *zăpada viorie* [a obrajilor], ne bucurăm nu numai de adevărul, dar şi de noutatea acestei împerecheri, deoarece *zăpada*, adeseori asociată cu adjectivele *albă*, *curată*, *afînată*, etc., nu fusese niciodată legată cu *viorie*. De asemenea *înaltă* în versul: *Zgomotul creştea ca marea turburată şi înaltă* (Scrisoarea III), vrea să indice o mare atît de agitată încît valurile ei furtunoase ating puncte foarte înalte: o situaţie pentru care poetul foloseşte un epitet niciodată pus lîngă *mare*. Pentru unităţile prozodice: *iambi şi dactili*, se găsesc epitetele *iambii suitori*, *săltăreţele dactile* (Scrisoarea II), indicînd atît de fericit chipul în care se succed înlăuntrul lor silabele neaccentuate şi cele accentuate şi producînd o alăturare inedită. *Mucuri* [de lumînare] *ostenite* înseamnă „care abia mai ard", „care sînt gata să se stingă": nimeni nu mai pusese aceste cuvinte unul lîngă altul. M. Sadoveanu a observat odată, în legătură cu Eminescu: *vorbele care, despărţite şi izolate de la începutul limbii, dintr-o dată se cunosc şi se logodesc într-o bucurie tainică.*[1] Dar pentru a putea vorbi de *epitete rare*, în înţelesul special şi mai restrîns pe care îl dăm acestei expresii, determinantul unui substantiv sau verb trebuie să prezinte o noutate nu numai prin conţinutul, dar şi prin forma lui, trebuie adică să prezinte însuşirea noutăţii sau a rarităţii lexicale. Astfel, simţim ca un epitet rar pe *prostatec* în *prostatecele nări*, care, la prima vedere, nu înseamnă altceva decît *nările unui*

---

[1] M. Sadoveanu, în „Prefaţa" la M. Eminescu, „Poezii" (Biblioteca pentru toţi).

prost. *Prostatec* este un derivat de la *prost* cu sufixul *-atec*, obținut prin analogie cu *îndemînatec* și păstrînd ceva din răsunetul acestei analogii. Cînd deci Eminescu scrie: *Și prostatecele nări Și le umflă orișicine* [ca un semn că se simte măgulit] *în savante adunări Cînd de tine se vorbește* (Scrisoarea I), ni se sugerează ideea că, ascultînd biografia coborîtoare a poetului și aprobînd-o, speculantul de mai tîrziu al gloriei poetului își închipuie că dovedește o îndemînare, o abilitate specială în acțiunea de a se scuza pe sine însuși. În *prostatecele nări* poetul satiric izbutește deci să exprime nuanța diferențială a indignării sale, și o face printr-un cuvînt puțin obișnuit și care ne reține.[1] Tot astfel, împerecherea de cuvinte *privirea împăroșată* ne oprește prin raritatea epitetului. Această raritate provine nu numai din adevărul lui (pentru un om cu sprîncene prea stufoase, animalice), dar și din frecvența cu totul rară a cuvîntului, format prin compunerea cu prefixul *în-* de la *păros*. Acest din urmă cuvînt, derivat el însuși cu sufixul *-os* de la *păr*, nu produce altă derivație, în afară de acest *împăroșat* care ne reține în poezia lui Eminescu. Alt epitet rar ne izbește în *pasuri melancolici* [ai curcanilor] (Cugetările sărmanului Dionis), unde *melancolic* redă mișcarea gravă și înceată a pașilor acestor păsări de curte, stăpînite parcă de o tristețe dulce, dar care, aplicat aici, obține un voit efect umoristic. *Microscopice popoare* (Scrisoarea I) sînt nu numai niște popoare *mici*, dar și unele atît de mici încît nu le poți vedea decît cu instrumente speciale de mărire, cu microscoape, dacă le privești din unghiul filozofic al originilor și scopurilor finale ale lumii. Alegînd acest epitet, Eminescu exprimă compătimirea sa umană într-o formă amar-ironică. În unele împrejurări însă, epitetele rare sînt mai puțin expresive, calitatea lor provenind fie din faptul că sînt formații personale sau de epocă, de exemplu *neguri mormîntare* (Ondina, Cîntecul lăutarului),

1 Totuși epitetul nu mai este simțit ca rar în *amoru-i prostatec* (Diamantul Nordului), unde lipsește intenția evocatoare din Scrisoarea I.

format prin analogie cu *funerare*, sau *auros*, *auree*, datorite lui Bolintineanu[1], în *Cînd din stele auroase Noaptea vine-ncetişor* (Misterele nopţii), *stele auroase* (Povestea magului călător în stele), *părul de auree mătase* (Memento mori); fie că sînt neologisme cu unele derivaţii formate în limba noastră, ca de exemplu: *lumini opalici* (Rime alegorice), *ape oceanice* (Memento mori), *cîrduri beduine* (ib.), *oglindă diamantină* (ib.), *zîmbiri aeriene* (adică uşoare ca aerul, În căutarea Şeherezadei), *fiinţa-i aeriană* (Înger şi demon), *Ileana Cosînzeana... uşoară aeriană* (Cînd Crivăţul cu iarna), *odorante roade* (Dacă treci cîmpiile azure), uneori neologisme care n-au rămas în limbă: *inima maratră* (Mureşanu, fragment 1869), *ochiul vil* (Împărat şi proletar) sau latinismele *audace* (de la audax), *alumn* (de la *alumnus* = copil în epoca de formaţie, elev, şcolar) în versurile: *caicele audace* (Memento mori), *ochii lui audaci* (ib.), *Diac tomnatec şi alumn* (adică şi bătrîn şi tînăr, cf. Umbra lui Istrate Dabija-Vodă). Eminescu n-a abuzat însă de raritatea pur lexicală a epitetului, preferînd totdeauna, dar mai ales în epoca maturităţii sale, o limbă simplă şi firească.

e. Uneori însuşirea pe care poetul o adaugă unui nume nu este numai puţin observată, ea nu este numai căutată şi găsită într-o sferă de reprezentări rareori asociată cu acel nume, dar însuşirea poate părea de-a dreptul opusă calităţilor pe care i le acordăm în genere. Avem, în acest caz, *epitetul antitetic* (oxymoron). Un bulgăr, de pildă, este o bucată de pămînt cu formă neregulată, aşa cum se desprinde cînd ari pămîntul

[1] Cp. Bolintineanu („Reverii"): *aurele zori* (Călătorul şi sufletul), *aripi auroase* [ale fluturilor] (La Patrie), *aurele-i bucle* (Fecioara) *Palatul acesta d-aure cîntări* (Cîntece şi sărutări), *genele lungi aurele* (Ioana, în „Macedonele") *d-aure cîntări*, etc. Nu trebuie confundat acest adjectiv cu subst. *aurea* (pl. *aurele*) care, la Bolintineanu, pare să însemne vînt uşor, adiere: *Aurele line* (Leili, „Florile Bosforului"), *aureea adie* (Călătorul şi sufletul, „Reverii") *'Nalţe-se o melodie P-aure ce-n noapte zbor* (Îngerii la rugăciune). *D-aurele legănată În eterul înflorit* (La o rîndunică, ib.), *Cosiţa-i voluptoasă, în auree scînteie* (Cleopatra, ib.).

cu plugul sau îl răscoleşti cu sapa. Bulgărul este o bucată de materie solidă (cp. *bulgăr de granit*, Împărat şi proletar), dar poetul leagă de acest cuvînt un epitet antitetic, cînd vorbeşte de *bulgări fluizi* [ai izvoarelor] (Călin). Tot astfel noţiunea de *farmec* se leagă îndeobşte cu reprezentarea unor sentimente plăcute: poetul îi atribuie însă un epitet antitetic, atunci cînd vorbeşte de *farmec dureros* (Povestea teiului). Eminescu n-a folosit prea deseori epitetul antitetic, aşa cum fac scriitorii care cultivă paradoxul. Dar pentru exprimarea sentimentului iubirii sau a sunetelor care par s-o manifeste (sunetul cornului, o temă deseori reluată de romantici), Eminescu a revenit necontenit la asocierea dintre expresia durerii şi a voluptăţii, fie că asocierea aceasta se produce între un nume şi determinantul lui, fie că antiteza există între cele două epitete ale unui al treilea termen: *amoroasă-dulce jale* (Strigoii), *dulce jale* (Călin), *A privirei ei tiranică dulceaţă* (Rime alegorice), *Suferinţă tu, dureros de dulce* (Odă), *ochi-ţi ucizători de dulci* (Strigoii), *dulce şi fermecătoare jale* (Scrisoarea V), *Îi răspunde codrul verde, Fermecat şi dureros* (Lasă-ţi lumea...) [Cornul începu să sune] *fermecat şi dureros* (Făt-frumos din tei), *ucigătoare visuri de plăcere* (Iubind în taină...). Frecvenţa destul de mare a epitetului antitetic în exprimarea sentimentului iubirii, pune în lumină una din emoţiile tipice ale poetului.

3. *Relaţia dintre epitete*

Epitetele eminesciene apar singure sau în grupuri de două, trei sau mai multe, adică perechi sau în lanţ. Între epitetele astfel înşirate există relaţii de juxtapunere, coordonare sau subordonare. Ne vom opri un moment în faţa acestor construcţii:

a. Epitetele perechi sînt juxtapuse sau coordonate, adică nelegate sau legate printr-o conjuncţie. Nelegate: *zînă tristă, rece* (Lidia), *lumină blîndă, lină* (O călărire în zori), *ochiul ei* [al lunei] *mîndru, triumfal*

(Împărat şi proletar), *basme mistice, adînce* (Epigonii), *noaptea-i clară, luminoasă* (Egipetul), *ochii ei cei mari, albaştri* (Înger şi demon), *surîsul blînd, vergin* (Venere şi Madonă), *un zîmbet înnecat, fermecător* (Făt-frumos din tei), [amintirile] *cad grele, mîngîioase* (Singurătate) etc. Legate: *cîntînd vesel şi uşor* (De-aş avea...), [femeia] *dulce şi iubită* (Care-o fi în lume...), *amoru-mi trist şi rece* (Venere şi Madonă), *visări dulci şi senine* (ib.), *Daniil cel trist şi mic* (Epigonii), *haină de umbre şi raze* (Înger şi demon), *păr bogat şi negru* (Împărat şi proletar), *orînduiala cea crudă şi nedreaptă* (ib.), *ochi adînci şi desperaţi* (ib.), *teiul vechi şi sfînt* (Povestea teiului), *sînuri albe şi rotunde* (Pajul Cupidon) etc. Deşi juxtapunerea sau coordonarea perechilor de epitete este adeseori determinată de necesităţile măsurii versului şi ale ritmului, se poate observa pe alocuri şi o intenţie stilistică în folosirea uneia sau alteia dintre aceste două forme ale construcţiei. În *noaptea-i clară, luminoasă*, cele două epitete au aceeaşi încărcătură afectivă, pentru că ele notează de fapt acelaşi aspect al nopţii sau, în tot cazul, aspecte foarte asemănătoare. În *ochii mari, albaştri*, sînt notate două însuşiri, între care poetul nu poate stabili nici o gradaţie. Succesiunea epitetelor are deci, în aceste exemple, caracterul unei enumerări care întregeşte caracterizarea unui obiect. Uneori însă al doilea epitet explică pe cel dintîi: *basme mistice, adînce*, sau cel dintîi este fizic şi al doilea moral, adică acesta din urmă aduce concluzia morală şi oarecum apreciativă a poetului: [zîmbetul e] *înnecat, fermecător*, [amintirile] *cad grele, mîngîioase*. În epitetele coordonate din *teiul vechiu şi sfînt, ochi adînci şi desperaţi* este apoi limpede că al doilea epitet e mai puternic decît cel dintîi, e subliniat de un sentiment mai energic al poetului. Formele construcţiilor de relaţie vădesc deci din cînd în cînd cîte o semnificaţie stilistică.

b. O categorie specială a perechilor de epitete, reprezentată mai ales în postume, este aceea în care primul epitet apare ca determinativ adverbial (fără flexiune după număr, gen şi caz) al celui de-al doilea.

Exemple: *fața noastră sceptic-rece* (Scrisoarea III), *palid dulce soare* (Memento mori), *cer... adînc-albastru* (ib.) *fete... nalt-mlădioase* (ib.) *aspru-arcate boltiri de fereastră* (Diamantul Nordului), *zilele alb stinse* (Povestea magului călător în stele), *țapăn mort eram și fără vrere* (Rime alegorice), [un glas de corn] *melancolic blînd* (ib.), unda [unui rîu] *cea visător-bolnavă* (Stam în fereastra susă) etc. Astfel de construcții îngăduie poetului să nuanțeze caracterizările sale în forma cea mai concisă cu putință. Dar determinarea adverbială a unui adjectiv este un procedeu al limbii germane. (*hässlich grün* = urît-verde, *anmutig schön* = grațios-frumos, *gewisslich wahr* = sigur adevărat, *freundlich ernst* = prietenos-sever, etc.) și reprezintă la Eminescu o înrîurire provenind din această limbă. Poetul a renunțat cu timpul la aceste forme, pe care le-a judecat, desigur, nepotrivite cu spiritul limbii noastre.

c. Lanțurile de epitete apar în poeziile de început și de tinerețe ale lui Eminescu, ca și în postumele lui: *o flamă dulce, tainică, lină* (Amicului F. I.), *femeie stearpă, fără suflet, fără foc* (Venere și Madonă), *glas blînd, duios, încet* (Epigonii), *brațe albe, moi, rotunde, parfumate* (Noapte), [flori] *albe, nalte, fragezi* (Egipetul), *tufele ce cresc verzi, adînce, dese* (ib.), *zîmbirea lui deșteaptă, adîncă și tăcută* (Împărat și proletar), *Cer frumos, adînc-albastru, străveziu, nemărginit* (Memento mori), *fața slabă, tristă, adîncită* (Rime alegorice), *perdele albastre, înfoiate și cu stele* (ib.), *O vecinicie de-amor, de viață și de nebunie* (ib.), *lebezi mari, albe, unduioase* (Povestea magului călător în stele), *pasuri modeste, line, rare* (ib.), etc., sau acest lanț, poate cel mai lung: *o viață-obscură, demonic-dulce, amoroasă, spasmotică, febrilă* (Gazel). Numai rareori lanțurile de epitete manifestă un sens ascendent. Ele au mai mult un caracter enumerativ sau sînt un procedeu al limbii vorbite, al acelui mod de a te exprima care încearcă mai multe cuvinte pînă nimerește pe cel just. În poeziile de maturitate, lanțul de epitete apare mai rar.

4. *Epitetul, personificarea şi metafora*

Am arătat în mai multe locuri ale paginilor de faţă cum epitetele pot avea şi o altă funcţiune stilistică. Astfel, substantivul în genitiv *(a răsăritului averi)* şi substantivul în cazul prepoziţional *(ochi de lumină)*, deşi sînt nişte epitete, deoarece aduc o determinare stilistică a numelui cu care se însoţesc, pot fi socotite şi ca alte figuri de stil, ca nişte metafore. În fine, epitetele morale ale unor termeni fizici *(istovit şi trist izvor)* sînt produsul unor personificări. Observăm deci că limita dintre epitete şi alte figuri de stil este curgătoare şi că, în multe cazuri, trebuie să recunoaştem determinărilor estetice ale numelor o funcţiune estetică multiplă. Revenim acum asupra acestei probleme pentru a aduce cîteva noi precizări în problema relaţiilor dintre epitet şi celelalte figuri de stil.

Spuneam că epitetele personificatoare sînt printre cele mai caracteristice în poezia lui Eminescu. Poetul n-a ajuns din primul moment la ele. În poeziile tinereţii, personificarea naturii se face prin mijlocirea simbolurilor mitologice. În loc de a anima direct natura, prin epitetul personificator, poetul o populează cu *genii*, *silfi*, *ondine*, *Eol*, *Eros*, *Chloris* etc. În „Misterele nopţii", un peisaj de noapte este redat prin intermediul unor fiinţe mitice: *Cînd din stele auroase Noaptea vine-ncetişor Cu-a ei umbre suspinînde, Cu-a ei silfe şopotinde, Cu-a ei vise de amor* etc. Epitetele nu sînt deci legate direct de obiectele peisajului nocturn, ci de geniile mitice pe care poetul le foloseşte ca pe nişte personificări intermediare ale naturii. Nu noaptea este *suspinîndă* sau *şopotindă*, ci *umbrele* şi *silfii* ei. Numai cu timpul apare epitetul personificator şi produce unele din accentele cele mai caracteristice ale poeziei eminesciene: *lumina blîndei lune* (Lacul), *Iar în păr înfiorate Or să-ţi cadă flori de tei* (Dorinţa), *Adormind de armonia Codrului bătut de gînduri* (ib.), *tînguiosul glas de clopot* (Călin), *luna moale, sfiicioasă şi smerită* (ib.), *Tristă-i firea iară vîntul sperios v-o creangă farmă* (ib.), *Ele* [izvoarele] *trec cu harnici unde* (ib.), *Apa sună somnoroasă* (Freamăt

de codru), *văile pline de somn* (Memento mori), *noaptea bătrînă*, *ursuză*, *voinică* (Povestea magului călător în stele) etc.

Am avut prilejul să indicăm mai mult epitetele cu valoare metaforică. Nu putem dezvolta aici teoria generală a metaforei, dar reţinînd esenţialul ei, se poate spune că metafora este figura de stil care identifică două obiecte, în scopul de a mijloci reprezentarea şi simţirea mai vie a unuia din ele. La baza metaforei stă deci comparaţia dintre cele două obiecte a căror sinteză o obţine metafora. S-a spus, cu drept cuvînt, că o metaforă este o comparaţie din care lipseşte elementul gramatical care mijloceşte apropierea dintre cei doi termeni ai ei: *ca*, *precum*, *întocmai ca*, *asemenea cu* etc. Dacă însă metafora apropie expresia a două obiecte diferite, se înţelege atunci că unul dintre ele poate apărea ca atributul celuilalt şi că, prin urmare, limita dintre metaforă şi epitet este uneori destul de imprecisă. Aceasta nu înseamnă însă că toate metaforele sînt şi epitete, deoarece există metafore care se realizează, după cum ne propunem s-o arătăm altă dată, prin alte mijloace gramaticale decît acele ale complinirii atributive sau modale. Există metafore care sînt fraze întregi şi nu numai compliniri într-o frază.

Dacă însă metaforele presupun comparaţia, nu se cuvine oare a trece în rîndul lor şi epitetele personificatoare? Personificarea presupune de asemenea o comparaţie în procesul mental al celui care o formează. Cine spune *istovit şi trist izvor* sau *vîntul sperios* a stabilit o comparaţie între *izvor* (sau *vînt*) şi o fiinţă animată, capabilă de emoţii şi sentimente, apoi le-a atribuit pe acestea din urmă vîntului sau izvorului. Menţinem cu toate acestea deosebirea dintre epitete-personificatoare şi epitete-metafore, deoarece în primul caz atribuim obiectelor fizice o calitate morală, pe cînd în cel de al doilea stabilim identitatea dintre două obiecte (dintre care unul poate fi fizic şi celălalt moral). Din această pricină, epitetele-metafore sînt substantive ca şi numele pe care le determină: *cugetările regine* (Epigonii), *stelele proroace* (Scrisoarea

IV), *flori virgine* (Memento mori), *zile copile* (ib.), *lumina* [lunei] *fecioară* (Scrisoarea I), etc. Se întîmplă însă că substantivul determinant să treacă în locul numelui determinat şi acesta să ia locul atributului, aşa de pildă în *popoare de gînduri* (Memento mori). Poetul a vrut să spună că mulţimea gîndurilor e atît de mare, încît ele ar putea fi asemănate cu un popor întreg. *Popoare* a fost deci, la început, un atribut, dar trecînd acest cuvînt în locul substantivului, poetul a suprimat urma acţiunii iniţiale de atribuire şi a creat o unitate sintetică nouă, adică nu ne-a dat un epitet-metaforă, ci o metaforă propriu-zisă sau plină. Căci există o deosebire între aceste două categorii: în epitetul-metaforă simţim actul atribuirii unei calităţi la un obiect, în metafora plină atribuirea şi semnul ei gramatical dispar, poetul punîndu-ne în faţă un obiect sintetic nou, produsul fanteziei sale. Legătura dintre determinant şi numele său e mai slabă în epitetul-metaforă, mai puternică în metafora plină. Epitetul-metaforă stabileşte o relaţie între două realităţi, metafora plină produce identificarea lor. Eminescu a utilizat foarte deseori şi aceste din urmă mijloace, dar studiul lor necesită o expunere specială.

D. EMINESCU ÎN TIMP

Stabilirea categoriilor gramaticale şi estetice ale epitetului eminescian ne-a scos de mai multe ori în faţă unele deosebiri dintre creaţiile de început şi de tinereţe şi cele de maturitate ale poetului. Este necesar să considerăm din nou aceste deosebiri, să le completăm şi să le precizăm, stabilind sensul dezvoltării poetului: Eminescu în timp.

I. Scuturarea podoabelor

Am arătat (C I 3 c) că, în cele dintîi poezii ale sale, Eminescu anină cîte un epitet de aproape fiecare element al frazei. În prima sa perioadă întîmpinăm

IV), *flori virgine* (Memento mori), *zile copile* (ib.), *lumina* [lunei] *fecioară* (Scrisoarea I), etc. Se întîmplă însă că substantivul determinant să treacă în locul numelui determinat şi acesta să ia locul atributului, aşa de pildă în *popoare de gînduri* (Memento mori). Poetul a vrut să spună că mulţimea gîndurilor e atît de mare, încît ele ar putea fi asemănate cu un popor întreg. *Popoare* a fost deci, la început, un atribut, dar trecînd acest cuvînt în locul substantivului, poetul a suprimat urma acţiunii iniţiale de atribuire şi a creat o unitate sintetică nouă, adică nu ne-a dat un epitet-metaforă, ci o metaforă propriu-zisă sau plină. Căci există o deosebire între aceste două categorii: în epitetul-metaforă simţim actul atribuirii unei calităţi la un obiect, în metafora plină atribuirea şi semnul ei gramatical dispar, poetul punîndu-ne în faţă un obiect sintetic nou, produsul fanteziei sale. Legătura dintre determinant şi numele său e mai slabă în epitetul-metaforă, mai puternică în metafora plină. Epitetul-metaforă stabileşte o relaţie între două realităţi, metafora plină produce identificarea lor. Eminescu a utilizat foarte deseori şi aceste din urmă mijloace, dar studiul lor necesită o expunere specială.

D. EMINESCU ÎN TIMP

Stabilirea categoriilor gramaticale şi estetice ale epitetului eminescian ne-a scos de mai multe ori în faţă unele deosebiri dintre creaţiile de început şi de tinereţe şi cele de maturitate ale poetului. Este necesar să considerăm din nou aceste deosebiri, să le completăm şi să le precizăm, stabilind sensul dezvoltării poetului: Eminescu în timp.

I. Scuturarea podoabelor

Am arătat (C I 3 c) că, în cele dintîi poezii ale sale, Eminescu anină cîte un epitet de aproape fiecare element al frazei. În prima sa perioadă întîmpinăm

adică ceea ce s-ar putea numi *epitetul obligator*. Mai tîrziu, poetul renunță la prea marea abundență a epitetelor și, uneori, le înlătură aproape cu totul. Constatarea poate fi precizată. Am ales, în acest scop, cinci poezii ale începuturilor: „Misterele nopții", „Frumoasă-i", „Din străinătate", „Ce-ți doresc eu ție, dulce Romînie", „Horia". Iată începutul „Misterelor nopții": *Cînd din stele auroase Noaptea vine-ncetișor Cu-a ei umbre suspinînde, Cu-a ei silfe șopotinde, Cu-a ei vise de amor*; *Cîte inimi în plăcere Îi resaltă ușurel! Dar pe cîte dureroase Cîntu-i mistic le apasă, Cîntu-i blînd, înțelesul* etc. Iată și începutul poeziei „Frumoasă-i": *În lacul cel verde și lin Resfrînge-se cerul senin, Cu norii cei albi de argint, Cu soarele nori sfîșiind. Dumbrava cea verde pe mal S-oglindă în umedul val, O stîncă stîrpită de ger Înalț-a ei frunte spre cer. Pe stînca sfărmată mă sui Gîndirilor aripi le pui: De-acolo cu ochiul uimit Eu caut colo-n răsărit Și caut cu sufletul dus La cerul pierdut în apus* etc. După cum se vede, aproape fiecare din cuvintele determinabile ale acestor strofe este însoțit de cîte un determinant estetic, adică de cîte un epitet. În „Misterele nopții" am numărat 35 de substantive și verbe determinate (prin atribute sau complemente epitetice) și 7 cuvinte nominale nedeterminate. Procentul cuvintelor care primesc un epitet este deci de 83% din numărul cuvintelor determinabile (35 + 7). În „Frumoasă-i" găsim 35 de cuvinte determinate estetic și 11 nedeterminate, adică 76% cuvinte însoțite de un epitet. În „Din străinătate" 46 de cuvinte cu epitet și 19 fără, deci 70,7% determinate estetic. În „Horia", din 48 de cuvinte determinabile, 24 au epitete, deci 50%. Procentul epitetelor variază, prin urmare, în poeziile cercetate, între 83% și 50%. Numărul epitetelor rămîne destul de mare în toată această grupă de poezii. Pe măsură ce Eminescu înaintează în timp, epitetele sale devin mai rare. Desigur, atunci cînd întîmpinăm invectiva satirică (de pildă în „Scrisoarea III") sau un pastel (ca într-o parte a poemului „Călin"), epitetele se înmulțesc, în acord cu genul abordat. Dar printre poeziile maturității, în special

în acele ulterioare „Luceafărului", există poezii cu caracter erotic sau descriptiv, deci analoage celor mai încărcate cu epitete din epoca începuturilor, care folosesc cu mare economie epitetul sau îl înlătură aproape cu totul. În „Cînd amintirile..." poetul intervine numai de patru ori cu epitetele sale: *drumul lung şi cunoscut, arbori răsfiraţi, blînda lună, ochii dulci şi galeşi*; de trei ori în „Ce e amorul?": *un cuvînt şoptit pe jumătate, o dulce strîngere de mîni, un pas făcut alene*; o singură dată în „Şi dacă...": *încet să te apropii*; două epitete, ca nume predicative, în „De-or trece anii": *al ei glas e armonie, În taina farmecelor sale E-un „nu ştiu ce" şi-un „nu ştiu cum"*; o intervenţie epitetică, în lanţ, în doina „Ce te legeni...": *Trec în stoluri rîndurele... Şi mă lasă pustiit, Veştejit şi amorţit Şi cu doru-mi singurel*; un singur epitet, generalizator, în „La mijloc de codru des...": *trestia înaltă*. În loc ca poetul să lege cîte un epitet de aproape fiecare din cuvintele determinabile, aşa cum ar fi făcut la începuturile sale, Eminescu intervine cu caracterizările epitetului numai din cînd în cînd, dar cu atît mai multă eficienţă poetică. Strofe întregi cu puternic cuprins emoţional, situaţii sentimentale şi evocări de natură vorbesc prin ele însele, fără intervenţia caracterizatoare a poetului prin epitet: *Putut-au oare-atîta dor În noapte să se stingă, Cînd valurile de izvor N-au încetat să plîngă?* (Cînd amintirile...) *Şi dacă luna bate-n lunci Şi tremură pe lacuri, Totuş îmi pare că de-atunci Sunt veacuri* (Adio), *Şi dacă stele bat în lac Adîncu-i luminîndu-l E ca durerea mea s-o-mpac Înseninîndu-mi gîndul* (Şi dacă...) etc. Dar cînd în aceste evocări pline de sobrietate apare epitetul, el răsună ca un prelung ecou. Relativa lor raritate în poeziile maturităţii acordă epitetelor eminesciene o valoare şi o greutate deosebită. E caracteristic faptul că în grupa acestor poezii, epitetul apare, deseori, la sfîrşitul strofelor sau al poeziei, ca şi cum în el s-ar concentra esenţa şi oarecum concluzia dezvoltării lirice anterioare. În locul epitetului obligator întîmpinăm astfel *epitetul necesar*: *Şi poate că nici este loc Pe-o lume de mizerii, Pentr-un atît de sfînt noroc. Stră-*

bătător durerii (S-a dus amorul...), *Putut-au oare-atîta dor În noapte să se stingă, Cînd valurile... Cînd luna... Cînd ochii tăi, tot încă mari, Se uită dulci şi galeşi?* (Cînd amintirile...), *Căci astăzi dacă mai ascult Nimicurile-aceste, Îmi pare-o veche, dè demult poveste* (Adio), *Căci azi le semeni tuturor La umblet şi la port, Şi te privesc nepăsător, C-un rece ochi de mort.* (Pe lîngă plopii fără soţ...), *Luceferi de foc Privi-vor din cetini Mormînt făr'de noroc Şi fără prieteni* (Iar cînd voi fi pămînt).

Într-o lungă epocă a trecutului ei, poezia a întrebuinţat epitetul ca pe o podoabă. Expunerea poetică a fost pentru lunga tradiţie retorică a clasicismului vorbire ornată, bogată în epitete. Eminescu ajunge să scuture podoabele. Rezerva maturităţii lui în folosirea epitetului aminteşte vorba lui Goethe: *după cum ştie să se limiteze se cunoaşte meşterul.*[1]

II. Deschiderea către lume

Am amintit mai sus (C II 1 a) faptul că, înaintînd în timp, Eminescu renunţă în mare măsură la epitetul apreciativ. Primele lui poezii folosesc adeseori imprecaţia şi apostrofa şi, o dată cu acestea, epitetele apreciative: *geniul mare, geniul nalt şi mare, umbra măreaţă, falnica sburare* (La mormîntul lui A. P.), *zile fără nori, dulce liniştire, visuri fericite* (Din străinătate), *femeia stearpă, fără suflet, fără foc, bolnavă beţie, ochirile-ţi murdare, învinuirea a fost crudă şi nedreaptă* (Venere şi Madonă) etc. Desigur, poetul nu foloseşte acum numai epitetul apreciativ. Dar cînd doreşte să evoce un aspect exterior, el îi ataşează mai ales un epitet moral. Dăm numai cîteva exemple: *-ntonă tainic, lacrimă duioasă, cînturi tînguioase* (La mormîntul lui A. P.), *poetic labirint*, [colibele] *cu un aer de pace, poetice şoptiri, zilele-mi copile şi albe* (Din străinătate), *cîntu-i mistic, cîntu-i blînd* (Misterele

[1] „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister" (Natur und Kunst).

nopții) etc. Există în această grupă de poezii și epitete fizice, dar cu o slabă putere de evocare și aparținînd fondului de epitete stereotipe ale epocii: *suspine armonioase* (La mormîntul lui A. P. ; cp. Alecsandri: *armonioase șoapte*[1], O noapte la țară, în „Lăcrimioare") [cristalul] *pîrăului de-argint* (Din străinătate; cp. Bolintineanu: *rîuri argintii*, La țară, în „Reverii"), *melodica șoptire* (Din străinătate; cp. Alecsandri: *cîntec melodios*, Barcarola venețiană, în „Lăcrimioare"), *noaptea vine-ncetișor* (Misterele nopții, cp. Alecsandri: *adormind încetișor*, Dulce înger, în „Lăcrimioare"), *Stele aurie* în Misterele nopții; cp. Alecsandri: *rază aurită*, O noapte la Alhambra, în „Mărgăritărele" și Bolintineanu: *o rază, dulce-aurită*, Fecioara dimineții, în „Reverii", *sînu-i de crin* (id., ib.; cp. Alecsandri: *piciorul ei de crin*, Dulce înger, în „Lăcrimioare"), *zori de rubin*, (id. ib.; cp. Bolintineanu: *Soarele se culcă în aburi de rubin*, Peștera muștelor, în „Basme"), *buza-ți purpurie* (Amorul unei marmure; cp. Bolintineanu: *chip purpurat*, Fata din dafin, în „Basme") etc.

După 1870 începe procesul de constituire al epitetului tipic eminescian. Epitetele stereotipe dobîndesc valori noi (cp. C II 2 c). Numărul epitetelor apreciative scade, deși nu dispare niciodată cu totul. În epoca de maturitate a poetului, el lipsește dintr-o lungă serie de poezii. Nu-l mai întîlnim nici în „Lacul" nici în „Povestea codrului", nici în „Singurătate", nici în „O rămîi", „Pe aceeași ulicioară", „De cîte ori, iubito", „Sonet I", „Freamăt de codru". Abia dacă aflăm un epitet al aprecierii în „Dorința" *(vis ferice)* și în „Departe sînt de tine" *(viața-mi lipsită de noroc)*. Dacă studiem epitetele acestor bucăți găsim mai ales speța lor evocatoare și varietatea fizică și individuală a acesteia (cf. C II 2 c): *lacul cel albastru Încărcat cu flori de nufăr* (Lacul), *izvorul ce răsare sub un tei, albele izvoare, cerbi cu coarne rămuroase* (Povestea Codrului), *umblă șoarecii furiș* [prin cărțile în vrafuri], *șoareci, cu ușor măruntul mers* (Singură-

[1] Dăm, pentru fiecare apropiere, cîte un singur exemplu din multele care s-ar putea cita.

tate), *Ah, subţire şi gingaşe Tu păşeai încet, încet* (Pe aceeaşi ulicioară...), *grele picuri, roase plicuri, un moale pas abia atins de scînduri, mîni subţiri şi reci* (Sonet I), [Apa se azvîrlă] *în valuri sperioase* etc. Acest epitet din urmă are un caracter moral-personificator, ca şi *singuratece izvoare, blînda batere de vînt* din „Dorinţa", unde însă *izvorul care tremură pe prund*, ca şi *Fruntea albă-n părul galben Pe-al meu braţ încet să-l culci*, conţin epitete fizice şi individuale, deopotrivă cu toate celelalte pe care le-am notat mai înainte. Viziunea lumii exterioare în „Călin" obţine cele mai multe succese ale ei. De-atunci încolo, oricare ar fi revenirea la celelalte speţe ale epitetului, varietatea lor fizică şi cu putere de caracterizare individuală va fi mereu prezentă în poezia lui Eminescu, dovedind necontenit atenţia şi agerimea simţurilor, deschiderea lor către lume.

Interesant este de urmărit în ce chip e redată aceeaşi impresie de natură în poeziile tinereţii şi mai tîrziu. Astfel, pentru un efect de lună poetul găseşte în „Misterele nopţii" versul *Cînd pe bolta brună tremură Selene*, în timp ce în „Luceafărul" efectul va fi evocat prin *Răsare luna liniştit şi tremurînd din apă*. Pentru sunetele apei se poate compara *melodica şoptire a rîului* (Din străinătate) cu *Apa sună somnoroasă* (Freamăt de codru), pentru lucirea apei *cristalul pîrăului de argint* (Din străinătate) cu *izvoare zdrumicate peste pietre licurind* (Călin), o adiere produce mai întîi *zefiri cu aripi de fiori* (Frumoasă-i), apoi *vîntul sperios v-o creangă farmă* (Călin). Individualizarea viziunii ca şi rolul pe care îl joacă în general epitetul evocator şi varietatea lui fizică, apar limpede din astfel de alcătuiri. Aceeaşi concluzie se impune aceluia ce urmăreşte munca de atelier a lui Eminescu, aşa cum rezultă din variantele stabilite de Perpessicius în ediţia lui critică. Astfel, într-o variantă a baladei lirice „Făt-frumos din tei", anterioară formei definitive, există strofa: [luna] *Zugrăveşte umbre negre Pe cîmp alb ca de zăpadă Şi mereu ea le lungeşte Şi suind în cer le mută, Parcă faţa-i cuvioasă e cu ceară învăscută*. Varianta definitivă păs-

trează imagini din primele versuri, susținute de epitetul fizic, dar renunță la versurile care cuprind epitetul moral și apreciativ din *fața cuvioasă*. Tot astfel, în „Melancolie", forma mai veche a poemului conținea distihul: *Și prin ferestre sparte, ca printre ochi de nori, Trece-o suflare sfîntă cu aripe recori.*[1] *Suflare sfîntă* dispare din „Melancolia" pe care o citim azi. În prima redacție a „Dorinței", există, în evocarea pădurii, amănuntul *cuvioase viorele*, eliminat mai tîrziu. De asemenea, tot acolo, *Capul tău bălai și tînăr* devine *Fruntea albă-n părul galben*. În „Strigoii", poetul înlătură multe dintre aprecierile și caracterizările morale ale primelor versiuni. Astfel, n-au mai rămas versurile *Acum o melodie de-amor și voluptate, Acuma la ureche-i un cîntec vechi străbate, Cuvinte ne-nțelese și jale de mormînt*. Din cele două versuri: *Arald ce însemnează pe tine negrul port? Arald, de ce îți place, ce altora li-i chin*, poetul suprimă pe cel din urmă, desigur din pricina caracterului său abstract-moral. În a treia parte a „Strigoilor", strofa a șasea, care începe cu versul evocator: *Miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun'* lipsește din prima variantă, dar apare în cea de-a doua, cu deosebirea că versul *Prin frunze el* [vîntul] *șoptește cîntări aeriene* devine în varianta ultimă și definitivă: *Prin vînturi aiurează șoptirile-i alene*, o schimbare obținută nu numai prin înlocuirea verbului, dar și prin a legăturii de cuvinte *cîntări aeriene* cu *șoptirile-i alene*, unde epitetul este mai precis și mai concret. Studiul complet al variantelor eminesciene, care așteaptă încă a fi întreprins, ar putea da rezultatele cele mai instructive în legătură cu tendințele estetice ale poetului. Alăturarea variantelor ar înfățișa, în fiecare moment, lupta dintre vechea și noua lui tehnică poetică, dintre aceea care îi pune la îndemînă prima și cea mai lesnicioasă soluție și aceea care îl constrînge să caute valori poetice noi. Dialectica creației eminesciene ar apărea cu multă claritate din

[1] Pentru *răcori* ca adjectiv, vd. și *Și în urmă din izvoare timpi răcori și clari răsar* (Memento mori), *Cînd valuri lovesc țărmii cu spumele răcori* (Povestea magului).

comparația variantelor. Din puținele exemple pe care le-am spicuit din munca de atelier a lui Eminescu, ca și din tot ce precede, se impune o încheiere: Deschiderea către lume, atenția pentru realitatea fizică și materială, pentru toate nuanțele lumii percepute prin simțuri, exprimă una din tendințele dezvoltării în timp a liricii eminesciene.

III. Epitete frecvente și caracteristice

Expunerea de față a înfățișat multe dintre epitetele poeziei eminesciene, sistematizîndu-le după categoriile lor gramaticale și estetice și după fazele acestei poezii. Am arătat (C II 2 b și C II) că unele din aceste epitete proveneau din tradiția literară; ele se găsesc în lirica înaintașilor, dar poetul le-a îmbogățit cu valori noi. Am amintit numai cîteva dintre aceste epitete ale epocii: cele coloristice: *alb* și *verde*, apoi epitetele morale sau cu întrebuințare metaforică morală: *blînd*, *dulce*, *jalnic*, *lin*, *ușor*, *tainic*. În afară de faptul că poetul înnoiește aceste epitete stereotipe, mai trebuie amintită împrejurarea că marea lor frecvență contribuie să creeze atmosfera particulară a poeziei eminesciene. Cînd încercăm să ne reprezentăm această atmosferă, reprezentarea noastră nu se poate exprima altfel decît recurgînd la epitetele mai sus-amintite. Dar pe lîngă acestea, se pot semnala, în poezia lui Eminescu, o serie de alte epitete, a căror frecvență completează atmosfera și impresia generală care se desprinde din această poezie, precum: a m a r (*amara mîngîiere*[1] Amorul unei marmure, *plînge amar*, Speranța, *glas... amar*, La o artistă, *lira mea amară*, Cînd privești oglinda mării, *Un plîns amar mă-nneacă*, Strigoii, *Vîntul geme prin codri cu amar*, ib. etc.), d u i o s (*lacrimă duioasă*, La mormîntul lui A. P. *desmiardă duios*, Ondina, *murmur duios de ape*, Făt-frumos din tei, *Ochi mari... duioși*

[1] Exemplele care urmează aici, ca și în diferitele paragrafe anterioare, au o simplă valoare ilustrativă, și nu aceea a unei statistici complete.

plutind, ib., *viers duios de foc*, Călin, *piept duios de mire*, ib., *glas duios şi slab*, Strigoii, *firul duioaselor poveşti*, Departe sunt de tine..., *duioasele mistere*, Iubind în taină, *umbra duioaselor dureri*, Din valurile vremii..., *duiosu-i vers*, Rugăciunea unui dac, *duiosu-i vis*, Nu mă înţelegi etc.), falnic (*falnica zburare* [a umbrei lui Aron Pumnul], La mormîntul lui A.P., *falnică cunună*, La Heliade, [Horia] *falnic stă călare*, Horia, *în urma lor* [a duşmanilor] *se-ntinde falnic armia romînă*, Scrisoarea III, *umbra arborelui falnic* ib., *umbra falnicelor bolţi*, Luceafărul etc.), fantastic, feeric, himeric, misterios, cu magie (*fantastic purpur*, O călărire în zori, *visări misterioase*, Din străinătate, *un murmur feeric*, Ondina, *raze... ce-nconjoară cu magie*, Venere şi Madonă, *Fantastic pare-a creşte* [bătrînul], Strigoii, *poveştile feerici*, Melancolie, *universul cel himeric*, Scrisoarea I, *fantasticele-i dungi* [ale umbrei], Scrisoarea V, *misterioase dungi*, ib., *vis misterios*, S-a dus amorul... etc.), fermecat, de farmec, fermecător (*izvorul fermecat*, Fătfrumos din tei, *un zîmbet înecat, fermecător*, ib., [Cornul începu să sune] *fermecat şi dureros*, ib., *Să plutim cuprinşi de farmec*, Lacul, *unda fermecată*, Crăiasa din poveşti, *sărutul fermecat*, Călin, [Codrul răspunde] *fermecat şi dureros*, Lasă-ţi lumea etc.), încet (*Netezeşti încet şi laneş fruntea mea cea liniştită*, Noaptea, *glas blînd, duios, încet*, Epigonii, *încet, adînc răsună cîntările de clerici*, Strigoii, [Cornul sună] *mai încet, tot mai încet*, Peste vîrfuri, *Şi-ncet să te apropii*, Şi dacă ramuri... etc.), luciu, lucind, lucitor, (*apele lucitoare*, La Bucovina, *lucii picături de smoală*, Înger şi demon, *arme lucitoare*, Împărat şi proletar, *un luciu văl*, Melancolie, *zale lucii*, Scrisoarea III, *coifuri lucitoare*, ib., *lucii geamuri*, Scrisoarea IV), mîndru (*floare mîndră*, La mormîntul lui A.P., *mîndru diadem de stele*, Epigonii, *ochiul ei* [al lunei] *mîndru, triumfal*, Împărat şi proletar, *mîndra coamă* [a calului], Fătfrumos din tei, *mauzoleul mîndru*, Melancolie, *mîndru idol*, Călin, *mîndrul întuneric*, ib., *mîndrul soare*, ib., *mîndre nopţi cu lună*, Strigoii, *anii mîndri*, Despărţire, *umbre mîndre din poveşti*, Scrisoarea V, *visu-i mîndru*,

ib., *mîndră-n toate cele*, Luceafărul, *un mîndru tînăr*, ib., *un mîndru chip*, ib., *Să răsai* [Cătălina] *mai mîndră decît ele* [stelele], ib., *Dar ce frumoasă se făcu şi mîndră*, ib., *mîndra lună*, Somnoroase păsărele, *Ea trece mîndră la vînat*, Diana, *ochiul tău cel mîndru*, Nu mă înţelegi etc.), r e c e *(Ale mării unde reci*, Cine-i, *luna rece*, Prin nopţi tăcute, *ceaţa... rece*, Ondina, *zîna tristă, rece*, Lida, *zîmbetu-vă rece* [al mulţimilor] Împărat şi proletar, *îmbrăţişări de braţe reci*, Atît de fragedă..., *mîni subţiri şi reci*, Departe sunt de tine, Sonet I, *mînă rece*, Sonet II, *mîna ei cea rece*, S'a dus amorul..., *neguri reci*, Sonet III, *zidurile reci*, Despărţire, *faţa noastră sceptic-rece*, Scrisoarea III, *luceferii ce tremură reci prin negre ceteni*, Scrisoarea IV, *ea-i rece şi cu toane*, Scrisoarea IV, *rece şi cochetă*, ib., *Aspru, rece, sună cîntul*, ib., *raza ochilor ei reci*, Scrisoarea V, *recile scîntei* [ale Luceafărului], Luceafărul, *farmecul luminii reci*, ib., *în lumea mea mă simt Nemuritor şi rece*, ib., *braţe reci*, Pe lîngă plopii fără soţ, [un] *rece ochi de mort*, ib., *recea cumpăn-a gîndirii*, Glossă etc.), s e n i n *(pleiada senină*, La mormîntul lui A.P., *lumea senină*, Cînd priveşti oglinda mării, *tăcere senină*, Ondina, *ochiul tău senin*, ib., *cerul senin*, Frumoasă-i, *faţa ta senină*, Amorul unei marmure, *aripi senine* [ale unui înger]. Care-o fi în lume..., *visări dulci şi senine*, Epigonii, *bolta cea senină*, Floare albastră, *razele senine* [ale Luceafărului], Luceafărul, *raza ochiului senin*, ib., *ochiul tău senin*, Mai am un singur dor etc.), s f î n t (s î n t) *(Mînăstirea cu icoane sînte*, Care-o fi în lume... *femeie sîntă şi frumoasă*, ib., *sfinte firi vizionare*, Epigonii, *un zîmbet trist şi sfînt*, Strigoii, *chip frumos şi sfînt* [al crăiesei], ib., *ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm*, Sonet II, *sfîntul mormînt*, O mamă... *teiul sfînt şi dulce*, ib., *farmec sfînt*, Luceafărul, Pe lîngă plopii, *sfînt noroc al iubirii*, S-a dus amorul..., *teiul sfînt*, Mai am un singur dor, [Luna trece] *sfîntă şi clară*, Sara pe deal, *Doru meu e-atîta de sfînt*, Nu mă înţelegi etc.), t î n ă r, j u n e, c o p i l *(copila-mi murmurare*, Din străinătate, *jocurile-mi june*, ib., *fruntea-i copilă* [a pruncului], Speranţa, *tinere flori*, Frumoasă-i, *inimi mari, tinere*,

Epigonii, *trandafiri aruncă tineri*, Crăiasa din poveşti, *suflet tînăr*, Călin, *ochii tineri*, ib., Scrisoarea V, *tinere ramuri*, Mai am un singur dor etc.), t r i s t *(tristă lăcrimare*, La mormîntul lui A.P., *trist mormîntul tău*, ib., *zîna tristă*, Lida, *inima mea tristă*, Din străinătate, *fruntea mea cea tristă*, Noaptea, *fruntea tristă*, Înger şi demon, *conture triste* [ale unei ruini], Melancolie, *triştii ochi*, Călin, *tristă-i firea*, ib., *priveşte trist*, ib., *Pătrunde trist cu raze reci*, Luceafărul, [Luceafărul] *vine trist şi gînditor*, Luceafărul, *nepăsare tristă*, Odă, *triste zidiri de ţintirim*, O mamă..., *ochi-mi trişti*, Te duci, *un istovit şi trist izvor*, ib., etc.). Cromatica eminesciană, pentru care am amintit atunci cînd a fost vorba de epitetele stereotipe doar pe a l b şi v e r d e, mai prezintă cu mare frecvenţă şi pe a l b a s t r u *(fluturi albaştri*, Frumoasă-i, *flori... albastre*, Egipetul, *ochii ei cei mari, albaştri*, Înger şi demon, *ochii ei albaştri*, Crăiasa din poveşti, *Se nalţă-n sus albastră* [o flacără], Strigoii, *fluturi mici albaştri*, Călin, *flori albastre*, ib., *noaptea lor albastră*, ib., *seninul cer albastru*, ib., *mormînt albastru*, Melancolie, *lacul codrilor albaştri*, Lacul, *lacul cel albastru* ib., *izvoarele albastre*, Scrisoarea IV, *înălţimile albastre*, Lasă-ţi lumea, *depărtări albastre*, La steaua etc.), a r g i n t i u, a r g i n t o s, d e a r g i n t *(norii cei albi de argint*, Frumoasă-i, *umbră de-argint strălucită*, Mortua est, *poduri de-argint*, ib., *a pădurii de argint*, Călin, *nisipuri argintoase*, Egipetul, *pînze argintie*, Melancolie, *luna argintie*, Crăiasa din poveşti, *pulbere-argintoasă*, Scrisoarea IV, *florile-argintii*, Luceafărul etc.), g a l b e n, g ă l b u i, î n g ă l b e n i t *(galbena ei faţă* [a lunii], Horia, [Mănăstirea] *cu icoane... îngălbenite*, Care-o fi în lume, *maluri gălbii*, Egipetul, *oglinda-i* [a Nilului] *galben-clară*, ib., *lumini îngălbenite*, Înger şi demon, *galbenele file*, Scrisoarea I, Scrisoarea II, *păru-i galben*, Crăiasa din poveşti, *părul galben*, Dorinţa, *nuferi galbeni*, Lacul etc.), de m a r m u r ă, m a r m o r e u[1] *(marmoreele braţe*, Luceafărul,

[1] Am reţinut epitetul *de marmură, marmoreu*, numai atunci cînd pare a indica culoarea. Epitetul acesta joacă un rol important în comparaţiile şi metaforele eminesciene.

cu brațele de marmur, Din valurile vremii, Apari să dai lumină, *Pe murii albi, marmurei, s-urc pilastre*, În căutarea Șeherezadei, *Cu marmura cea albă să nu te mai asemeni*, Nu mă înțelegi etc.), n e g r u (*talazurile negre*, La Heliade, *ochi negri*, Venere și Madonă, *păr bogat și negru*, Împărat și proletar, *oglinzi de marmuri negre*, Strigoii, *zid de marmur negru*, ib., *dom de marmur negru*, ib., *negrul port*, ib., *cal negru*, Făt-frumos din tei, *umbre negre*, ib., *plete negre*, Călin, *negrele-i corăbii* [ale mării], Scrisoarea I, *Corăbii negre*, Luceafărul, *munții negri*, Scrisoarea III, *codrul negru*, Somnoroase păsărele, *negrul castel*, Luceafărul, *negru giulgiu*, ib., *negre, vechi zidiri*, Singurătate, *neagră umbră*, Despărțire, *cripta neagră*, O, Mamă... etc.), s u r (*piatră sură*, Înger și Demon, *cenușă sură*, Strigoii, *pietre sure*, Călin, *apa sură*, ib., *sure văi de chaos*, Scrisoarea I etc.), v î n ă t, î n v i n e ț i t, v i o r i u (*buza învinețită*, Venere și Madonă, *buzele-i lipite, ce vinete îi sînt*, Strigoii, *ușoara-nvinețire*, Călin, *fum vînăt de tămîie*, Făt-frumos din tei, *zăpada viorie din obrajii tăi subțiri*, Călin, *un vînăt giulgiu*, Luceafărul, *vioriul glob al lampei*, Scrisoarea IV etc.). În lunga listă a epitetelor eminesciene cu mare frecvență, există epitete apreciative și evocatoare, morale și fizice. Toate se leagă între ele și întregesc atmosfera proprie a liricii eminesciene. Printre aceste epitete, poezia și graiul popular dau pe „mîndru", cu înțelesul de „frumos", „arătos", „atrăgător". Influența basmului popular și viziunea feerică a realității impun pe „fantastic", „feeric", „himeric", „misterios", „tainic". Admirația pentru ceea ce este eroic provoacă pe „falnic". Poetul e sensibil la sentimentele și emoțiile iubirii, pentru tot ce cucerește sufletul său prin calități ca „blînd", „duios", „dulce", „sfînt", „senin". Marea lui sensibilitate îl deschide emoțiilor depresive, provocate de ceea ce este „jalnic", „amar", „rece", „trist". În viziunea realității feerice, selectează mai cu seamă impresiile care se opun materialității greoaie, ceea ce este grațios și pur, adică ceea ce este „ușor", „lin", „luciu", „încet", „tînăr". „Albul" și „negrul" introduc un contrast puternic. Dar între ele, preferă culorile reci sau stinse, „verde", „albastru", „argintiu", „sur",

„vînăt". „Galbenul" el însuşi este mai mult ceea ce e „îngălbenit". Realitatea văzută şi simţită de Eminescu se constituie din toate aceste însuşiri. Poetul a dat epitetelor sale o putere de sugestie şi caracterizare atît de mare, încît ele continuă a suna „eminescian" atunci cînd le întîmpinăm la unii dintre urmaşii săi.

Printre epitetele frecvente ale poeziei lui Eminescu, amintite mai sus, am omis trei epitete de o importanţă deosebită, şi anume „adînc", „vechi", „etern". Importanţa lor provine din mai multe motive: 1) pentru că apar printre cele mai dese, 2) pentru că aparţin mai cu seamă epocii de maturitate a poetului, 3) pentru că prezintă o anumită asemănare de înţeles între ele, 4) pentru că exprimă un aspect de seamă din concepţia de viaţă a poetului şi precizează locul lui în dezvoltarea mai nouă a societăţii romîneşti.

A d î n c , p r o f u n d , (a d î n c i t) este la Eminescu un epitet care caracterizează fie 1) dimensiunile fizice ale naturii, fie 2) expresia figurii omeneşti sau ale altor manifestări expresive ale omului, de pildă glasul lui, fie 3) o anumită calitate a sentimentelor umane. Iată exemplele: 1. *adîncile ape*. De-oi dormi, *adînca mare*, Adînca mare, *genunea cea adîncă*, Scrisoarea IV, *adîncul mormînt*, Auzi prin frunze uscate, *undele... profunde*, Cînd crivăţul cu iarna, *Rîu* [l] *în adînc suspină*, Memento mori, *adîncile dumbrave*, ib., [ale] *codrului adînci cîntări*, ib., *codri adînci şi întunecoşi*, ib., [vulcani] *reped adînc în cer* [lava], ib.; 2. *zîmbirea lui* [a împăratului] *deşteaptă, adîncă şi tăcută*, Împărat şi proletar, *Cesarul trece palid, în gînduri adîncit*, ib., *adîncii ochi*, Călin, *ochii lucesc adînc, himeric*, Luceafărul, *noaptea lui adîncă* [a ochiului] ib., [*Te asamăn unui prinţ*] *Ce se uit-adînc în ape*, O rămîi, *raza lor adîncă*, Memento mori, *chipuri mohorîte cu-adînci şi slabe feţe*, Ta twam asi; metaforic: *cu glas adînc*, Veneţia, *adîncul glas de aramă*, Strigoii, *glasul de tunet adînc*, Povestea magului călător în stele, *Al despărţirii ceas Adînc vibră*, Eu număr, ah! plîngînd: 3. *mulţumire adîncă*, Înger şi Demon, *Jalea mea adîncă*, S-a dus amorul..., *Dorul meu e-atît de adînc*, Nu mă

înțelegi, *Nu știi a ta apropiere Cum inima-mi de-adînc o liniștește*, Sonet II, [Inima] *Tresare-adînc la întristarea ta*, Iubitei, *Ca să fii domn, se cade să-i iei adînc pe oameni*, Gemenii etc.

Vechi (învechit, antic) este ceea ce e bătrîn, ce are o vîrstă mare, ce datează din timpuri imemoriale, din străbuni. Eminescu aplică acest epitet oamenilor și manifestărilor lor, naturii și lucrurilor: *antică fruntea ta*, La mormîntul lui A. P., *zidirile antice*, Egipetul, *antica lor trufie* [a zidurilor], ib., *mîna cea veche a-nvățaților mireni*, Epigonii, *piramidele-nvechite*, Floare albastră, *corăbii învechite*, Împărat și proletar, *turnul nalt și vechi*, Făt-frumos din tei, *străvechii codri*, Călin, *Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici*, Strigoii, *codri vechi de brad*, ib., *sfetnici vechi de zile*, ib., *picioarele lui vechie... cîrja lui cea vechie* [a împăratului bătrîn] ib., *vechii ei ușori* [ai porții], ib., *vechii munți*, ib., *vechiul salcîm*, Sara pe deal, *clopotul vechi*, ib., *streșine vechi*, ib., *glasul vechilor păduri*, Lasă-ți lumea..., *limba veche și-nțeleaptă*, Scrisoarea II, *cîntec vechi*, Scrisoarea IV, *ochiul lumii cei antice*, Scrisoarea V, *basmul vechi al zînei Dochii*, Sonet I, *timpurile vechi*, Pe lîngă plopii, *o cîntare veche*, ib., *cartea cea veche* [a magului], Povestea magului călător în stele, *antica mare*, *Adînca mare... antica navă*, ib., *teiul nalt și vechi*, Sboar-al nopții negru flutur, etc.

Etern (vecinic), de veci este ceea ce n-are limită în timp, ce n-are început și sfîrșit, ce datează de totdeauna, de cînd lumea, ce nu se sfîrșește niciodată. Eminescu aplică acest epitet ființelor, înfățișărilor naturii, unor concepte abstracte: *O mag, de zile vecinic*, Strigoii, *setea cea eternă* [ce-o au după olaltă lumina de-ntuneric și marmura de daltă], Nu mă înțelegi, *noaptea vecinicei uitări*, Din noaptea..., *O apă vecinic călătoare*, Diana, *Stelele ce vecinic pe ceruri colindează*, Strigoii, *codrii vecinici*, ib., *Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos*, Rugăciunea unui Dac, *Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă*, ib., *Pierdută vecinic pentru mine* [iubita] Atît

de fragedă, *raza gîndului etern*, Cu mîne zilele-ţi adaogi, *linişte de veci*, Luceafărul, *sînul vecinicului ieri*, ib., *negura eternă*, Scrisoarea I, *eterna pace*, Scrisoarea I, *cîntul cel etern neisprăvit*, Scrisoarea IV, *setea liniştei eterne*, ib., *vecinic este numai rîul*, ib., *visul negurii eterne*, ib., *piedica eternă ce-o punem la adevăr*, Scrisoarea V, *Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut*, Departe sînt de tine, *zarea eternei dimineţi*, De cîte ori iubito..., *Suntem copii-etern nefericiţi* Demonism, *codrii vecinici*, Povestea magului călător în stele, *vecinica pădure*, În căutarea Şeherezadei, *eterna lavă* [a vulcanului], ib., *amar etern şi visuri peritoare*, Gîndind la tine, *eterna neodihnă* [a mării], Sarmis etc. „Adînc", „vechi", „etern" sînt epitete caracteristic eminesciene. Poeţii înaintaşi nu le-au întrebuinţat, în tot cazul nu cu aceeaşi frecvenţă şi semnificaţie. Aceste epitete nu apar apoi în poeziile lui Eminescu de tinereţe, ci mai tîrziu, cînd concepţia de viaţă a poetului se cristalizează. Între aceste epitete există o apropiere de sens, care nu poate scăpa nimănui. „Adînc" este, în adevăr, un epitet care desemnează vastitatea, depărtarea mare în spaţiu şi, prin întrebuinţare metaforică, expresiile şi sentimentele care se opun superficialităţii, care urcă din temeliile fiinţei omeneşti, care îl angajează total pe om, care sînt hotărîtoare. Dacă „adînc" desemnează depărtarea în spaţiu, „vechi" indică depărtarea în timp, „ceea ce durează de mult". „Etern" (sau vecinic) este, pînă la un punct, creşterea pînă la nelimitat a ceea ce este vechi şi, de fapt, Eminescu dă uneori acestui epitet accepţiunea de „foarte vechi": *vecinica pădure*, *eterna lavă*. Dar „etern" are şi înţelesul de ceea ce aparţine legilor care domină fenomenele naturii: *stelele ce vecinic colindează*, *eterna neodihnă a mării* etc. Prin folosirea acestor epitete şi prin ideile sau reprezentările fanteziei legate de ele, Eminescu a dat poeziei romîneşti dimensiunile care îi lipseau mai înainte. Lumea în care ne introduce Eminescu este o lume de o mare vastitate în spaţiu şi timp şi în care privirea cugetătorului pătrunde pînă în punctele cele mai

tăinuite ale sufletului omenesc şi pînă la concepţiile cele mai înalte ale raţiunii.

Prin aceste caractere ale poeziei sale, aşa cum le luminează epitetele ei cele mai caracteristice, Eminescu este unul din reprezentanţii cei mai străluciţi ai epocii deschise o dată cu anul 1848, printre ai cărui scriitori el a recunoscut, în „Epigonii", pe înaintaşii săi. O dată cu revoluţia din 1848, societatea romînească a voit să se smulgă de sub opresiunea străină şi din lanţurile feudalismului şi să se angajeze pe drumurile libertăţii. Poporul romînesc, încercînd să scuture cătuşele robiei seculare, a găsit condiţiile unei dezvoltări necunoscute pînă atunci a simţirii şi a gîndirii. Lumea se extinde, se adînceşte şi se înalţă pentru spiritele care se bucură de primele roade ale mişcării de eliberare naţională şi socială a generaţiei revoluţionare. Strămutînd departe limitele lumii sale, poporul romîn ia mai întîi o cunoştinţă mai limpede despre vechimea trecutului său. Bălcescu şi Kogălniceanu sînt interpreţii istoriei sale. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Bolintineanu şi alţii devin poeţii trecutului, în care descoperă vrednicia pilduitoare a prezentului. Eminescu li se alătură, în generaţia următoare, nu numai prin poetizarea trecutului generos, a basmelor, legendelor şi tradiţiilor populare, dar şi prin acea sensibilitate pentru vechimea înfăţişărilor din jurul său, despre care ne vorbeşte unul dintre epitetele sale cele mai caracteristice. Gîndirea eliberată vrea să pătrundă pînă în adîncimea sufletului omenesc, să sondeze misterele naturii şi să se ridice pînă la concepţiile cele mai generale ale inteligenţei, pînă la cunoaşterea legilor eterne ale naturii. Epitetele caracteristice ale poeziei eminesciene, „adînc", „vechi", „etern", exprimă aceste atitudini.

Studiul epitetului eminescian a pus în lumină laturi importante ale imaginaţiei şi sensibilităţii poetului, ca şi ale mijloacelor lui artistice considerate în dezvoltarea lor, pînă cînd poetul ajunge la simplitate prin scuturarea îmbelşugatelor podoabe stilistice

ale tinereții, pînă cînd se deschide către lume, sporind puterea lui evocatoare și pînă cînd se întregește concepția lui de viață. Cunoașterea lui Eminescu cere însă și studiul celorlalte mijloace artistice ale lui și, în primul rînd, ale acelora care s-au încrucișat din cînd în cînd cu studiul epitetului.

N. BĂLCESCU ARTIST AL CUVÎNTULUI

Aniversarea lui Nicolae Bălcescu, marele luptător pentru cauza națională și democratică a romînilor, de la a cărui moarte s-a scurs un secol întreg, a produs un șir de manifestări scrise și vorbite, articole și studii, conferințe și comunicări, menite să limpezească atît rolul său în luptele politice, cît și contribuția sa în mișcarea de idei a epocii pe care a străbătut-o, cu o chemare dintre cele mai însemnate. S-au analizat faptele și ideile gînditorului democrat și ale luptătorului revoluționar, acțiunea lui politică și ideologică împotriva iobăgiei și pentru independența națională, împotriva boierimii cosmopolite și în favoarea apropierii popoarelor în lupta lor comună pentru libertate și neatîrnare. S-au pus în lumină elementele materialiste ale concepției sale asupra istoriei, în care a recunoscut însemnătatea claselor sociale și a antagonismului dintre ele, ca și rolul pe care îl joacă masele populare în făurirea evenimentelor istoriei. S-a arătat de asemenea însemnătatea lui Bălcescu ca editor de izvoare, ca istoric și ca economist.

Prin toate aceste contribuții cunoașterea operei și personalității lui N. Bălcescu a ieșit mult îmbogățită. Un aspect a rămas totuși mai puțin studiat, deși el întregește în chipul cel mai fericit imaginea scriitorului și a operei sale și merită în toate privințele a fi cercetat. Este vorba de aspectul artistic al operei lui Bălcescu, nu mai puțin important decît latura ei științifică și socială și stînd într-o strînsă

legătură cu acestea. Meritele literare ale lui Bălcescu nu stau cu nimic mai prejos de acele care-i întregesc figura de cugetător şi luptător şi-i sprijină însemnătatea şi faima. Printre bărbaţii care au pregătit şi au condus mişcarea revoluţionară de la 1848, Bălcescu este unul dintre cei care au legat acţiunea lui de o operă literară, iar această operă şi-a păstrat întreaga prospeţime şi întregul relief. Motivele acestei tinereţi a operei, ca şi a desfătării artistice cu care o parcurgem încă, stau mai întîi în adîncimea şi vigoarea simţirii ce a inspirat-o, în generozitatea şi avîntul acestei simţiri. Frumuseţea artistică a operei lui Bălcescu se sprijină pe valoarea morală a omului. Nu este pagină a lui pe care, citind-o, să n-o însoţim cu sentimentul unei aprobări totale, aşa cum o facem cu toate mărturiile inspirate de sinceritatea gravă. Ne cucereşte şi ne mişcă, în paginile lui Bălcescu, adevărul expresiei, desfăşurarea ei, uneori vehementă, alteori largă şi măreaţă, totdeauna însufleţită de o emoţie sinceră şi adîncă. Scrierile lui Bălcescu nu au numai un conţinut de o rară densitate de idei, dar şi un cuprins emotiv neobişnuit de cald şi vibrant. Înregistrăm în mai toate operele acestui scriitor revărsarea unei plinătăţi sufleteşti care ne subjugă. Admirăm atunci pe artist pentru că ajungem să respectăm şi să iubim omul şi personalitatea lui morală.

Impresia generală trezită de opera lui Bălcescu poate fi legitimată prin analiza mijloacelor şi procedeelor sale, prin cunoaşterea limbii, a stilului şi a formelor de artă utilizate de ea. Lingvistica şi critica literară îşi pot deci aduce contribuţia lor în direcţia întemeierii ştiinţifice a unei impresii pe care cititorul o cîştigă de altfel singur şi încă de la prima atingere a operei. Desigur, cercetarea mijloacelor lingvistice şi artistice ale unui scriitor nu se poate face decît în legătură cu ideile şi tendinţele lui. În „Marxismul şi problemele lingvisticii", I. V. Stalin a arătat că *fiind nemijlocit legată de gîndire, limba înregistrează şi concretizează în cuvinte şi în combinaţii de cuvinte, în propoziţii, rezultatele activităţii gîndirii.* Ceea ce este adevărat pentru orice fapt de limbă, este şi pentru

formele ei artistice, legate şi ele în mod „nemijlocit" de activitatea gîndirii. Adevărul acestei aserţiuni se vădeşte încă o dată în cazul lui Bălcescu, ale cărui mijloace stau într-o strînsă legătură cu poziţiile lui de istoric, cugetător şi revoluţionar. Luptînd pentru apropierea zilei în care, cum spunea el, „*nu va mai fi nici un om rob, nici o naţie roabă, nici om stăpîn pe altul, nici popor stăpîn pe altul, ci domnirea Dreptăţii şi Frăţiei*", luptînd adică pentru independenţa şi libertatea romînilor, Bălcescu a folosit argumentele istorice, menite să probeze legitimitatea drepturilor şi năzuinţelor care însufleţeau păturile oprimate ale poporului romîn, dar în acelaşi timp să le şi mobilizeze în lupta lor, prin evocarea trecutului plin de măreţie. Istoricul a susţinut astfel pe revoluţionarul Bălcescu şi ideile, ca şi tendinţele lui practice şi active, şi-au găsit forma lor adecvată în limba şi în procedeele lui artistice.

Autorizîndu-se de la trecut pentru a susţine năzuinţe actuale, evocînd luptele şi libertăţile trecutului pe care dorea să întemeieze aspiraţiile noi ale poporului, Bălcescu reflectă această poziţie în limbă prin acea îmbinare a termenilor moderni cu termeni şi construcţii vechi, mai ales cronicăreşti, care dă stilului său una din caracteristicile lui cele mai izbitoare. Ca om modern, dorîtor să facă folositoare claselor oprimate ale poporului său cîştigurile societăţilor mai înaintate din apusul Europei, Bălcescu a primit, o dată cu ideile noi, cuvintele care le exprimau. Neologisme din izvor francez sau italian sînt destule în operele lui Bălcescu, ca de pildă: *concuistă, concherant, coopera, confianţă, conciliaţie, a dirige, desperanţă, a expia, favorul, a mepriza, monarşic, privat, a suscrie, sujet, suvenir, solemnel, seanţă, serf* etc., la care se adaugă cuvintele transmise prin influenţa rusă sau formate după modelul neologismelor ruse, cu derivaţia lor în *-ie* şi cu accentul pe silaba antepenultimă, precum *armie, misie* (pentru *misiune*), *naţie, colonizaţie, asoţiaţie, emanţipaţie* etc. Cu toată prezenţa neologismelor, destul de numeroase, Bălcescu n-a căzut nici în eroarea eliadistă, nici în cea latinistă, atît de răspîndite în epoca lui şi mai

tîrziu. Pentru a nu corupe caracterul național al limbii, Bălcescu a preferat, atunci cînd a avut nevoie de o expresie nouă, să folosească procedeul calcului lingvistic sau al traducerii, întrebuințînd: *atîrnare* (pentru *dependență*), *omenire* (pentru *umanitate*), *orășenie* (pentru *burghezie*), *simțiment* (pentru *sentiment*), *simțibilitate* (pentru *sensibilitate*), *a inima* și *inimat* (pentru *a anima* și *animat*) etc. Prezența acestor formațiuni în limba lui Bălcescu alcătuiește un interesant document al luptei pe care o dă scriitorul pentru a-și lărgi sfera de exprimare, fără să înmulțească peste măsură numărul cuvintelor de proveniență străină și să se îndepărteze, astfel, de limba poporului.

Mult mai numeroase sînt elementele lexicale, formele și construcțiile pe care Bălcescu le împrumută de la limba veche — elemente, forme și construcții păstrate în parte și în limba populară — și care corespund întru totul poziției sale de istoric revoluționar. Vorbind în numele trecutului, bogat în lupte și libertăți, evocîndu-l adesea, el vorbește și în limba lui. Elementele vechi, mai cu seamă cronicărești, ale vocabularului, morfologiei și sintaxei lui Bălcescu, sînt foarte numeroase și ele ar merita un studiu special. Noi trebuie să ne mulțumim însă cu cîteva exemple.

Ceea ce te izbește cînd străbați lista cuvintelor cu parfum arhaic spicuite în textele lui Bălcescu nu este faptul că ele ar fi dispărute din vocabularul actual, cît împrejurarea că sînt luate în accepțiuni mai vechi, dar uneori păstrate în limba poporului. Să considerăm, de pildă, chiar termenul „cuvînt". Cine-l întrebuințează astăzi, îi dă de obicei înțelesul de „sunet sau legătură de sunete care exprimă o idee"; sinonimul lui este „vorbă". În limba veche există însă pentru „cuvînt" și înțelesul de „rațiune" sau „motiv". În acest înțeles, o veche legiuire scrie: *Pentru ca să nu aibă muierile cuvînt de îndreptare...* Accepțiunea s-a păstrat și în limba poporului, încît acesta o înțelege cînd o întîmpină în versurile lui Eminescu: *Dacă tu știai problema astei vieți cu care lupt, Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt.* Bălcescu îi

dă același sens, cînd scrie: *El* [Sigismund Bathory] *îi învinovățea* [pe Poloni], *cu mare cuvînt, că au intrat în această țeară* [în Moldova], *fără niciun drept. Cap = șef, domnitor*, apare la Ureche: *unde au socotit ca să nu vie fără cap, și au ridicat Domn*, dar și la Bălcescu: *supuse... unui cap războinic.* „A îndatora" înseamnă astăzi „a aduce servicii cuiva, care din această pricină contractează obligații față de cel ce i le-a adus". Există însă și accepțiunea mai veche: „a obliga, a sili (pe cineva) de a face ceva." Bălcescu dă acest din urmă sens cuvîntului, cînd scrie: *Proprietarul putea să-l îndatoreze* [pe rob] *a-i munci cît va voi.* „A robi", pentru sentimentul lingvistic actual, înseamnă: „A face [pe cineva] rob", „a aduce [pe cineva] în robie". Limba mai veche folosea însă acest cuvînt cu înțelesul de „a face muncă de rob". Un vechi text juridic notează: *Pînă la sfîrșitul vieții lui să robească cu nevoință*, tot astfel și Bălcescu: *o țeară întreagă să robească la cîțiva particulari. Scump = avar* și *scumpete = avariție* se găsesc în textele vechi. Cronicarul Muste scrie: „*Duca-Vodă, pentru scumpetea lui... n-au primit sfatul lui Racoți*". Poporul păstrează acest înțeles în proverbul *scumpul mai mult păgubește*, dar și Bălcescu, vorbind despre învinuirile aduse lui Ferhad-Pașa, cum că *oprește pe seamă-i banii cu cari trebue să plătească oștile* [astfel că] *e de temut ca... scumpetea lui să nu pricinuiască nenorociri... Strîmbătate = nedreptate*, nu surprinde pe nimeni, cînd îl întîmpină la Neculce: *Viind Duca-Vodă în scaunul domniei... nu să plîngea nimeni de nici o strîmbătate*, dar nici la Bălcescu: *i-au silit cu strîmbătate să primească jugul supunerii*. Prezente în vechile texte, dar apropiate de înțelegerea actuală, sînt și alte expresii ale vocabularului lui Bălcescu, precum: *a se oști = a se război, price = ceartă, neînțelegere; scădere = pagubă, decadență* etc. Exemplele s-ar putea înmulți, dar toate ar dovedi că, deși Bălcescu folosește adeseori elementele vechiului lexic, el le alege totdeauna printre acele păstrate în vorbirea poporului sau care, cel puțin, nu ridică nici o dificultate în fața înțelegerii comune a limbii.

Același este cazul și pentru unele procedee de formare a cuvintelor, pentru formele și construcțiile lui Bălcescu, împrumutate adesea limbii vechi, dar fără nici o lezare a sentimentului lingvistic mai nou. Așa, de pildă, compunerea negativelor cu prefixul *ne* este generală în limba veche, după cum o dovedesc formele spicuite de lingviști încă din textele secolului al XVI-lea, precum : *neavut*, *nebătrînit*, *nebețit*, *necăit* etc. Compunerea cu *in-* este modernă. Bălcescu va proceda în felul limbii vechi, scriind *neexperiință* și nu *inexperiență*, cum s-ar putea scrie astăzi. S-a discutat mult chestiunea acuzativului cu prepoziția *pe*. S-a observat că, apărut de timpuriu în limbă, acuzativul prepozițional, în funcțiune de complement drept, manifestă tendința de a dispărea, prin înlocuirea lui cu substantivul articulat. Bălcescu se apropie de formele vechi, cînd scrie: *Ungurii... făcură pe lume a crede într-o viitoare Crăie a Daciei* sau: *Ei înșelară lesne pe popor* sau chiar: *Vom vedea pe nația romînă ieșind deabia din vijelia năvălirii barbarilor* etc. Perfectul subjonctivului la verbele active compuse cu *fie* este destul de des în vechile texte. Lingviștii l-au remarcat în Coresi: *să fie auzit*, *să fie dat*, *să fie născut*, *să fie zis*. Îl întrebuințează și Bălcescu: *Cîmpia... pustie*, *trebuie să fie rămas pe seama statului*, *formînd ceea ce la romani se numea ager publicus*. Gerunziul derivat, nu de la infinitiv, cum se face îndeobște, ci de la persoana II-a singular a prezentului indicativului, este adeseori observat în limba veche, de pildă la Coresi, dar și în graiurile regionale: *țiind*, *puind*, *viind*. Aceste forme le întîlnim și la Bălcescu, care mai scrie *rămîind*, *propuind* etc. S-a observat de asemenea tendința limbii vechi de a înlocui formele reflexive ale verbului cu forme non-reflexive și dimpotrivă. Particularitatea aceasta ne întîmpină și la Bălcescu, care substituie activul reflexivului în *Astfel a urmat în toată Europa*, *astfel a trebuit să urmeze și la noi*, sau substituie reflexivul pasivului, cînd scrie: *locurile... nu se stăpîneau de nimeni*, *Constituția politică... se sdrobește*, *Fanarioții și ciocoii prădaseră un veac țara*, *poporul cere ca puterea să se ia din mîinile lor* etc.

Întrebuințarea formei lungi a infinitivului, în locul celei scurte, este o caracteristică dintre cele mai des observate la cronicari. Gr. Ureche scrie: *Pînă a se strîngere oastea toată* și Miron Costin: *S-au gătit a starea cu război... pierduse și el nădejdea de a-i dobîndirea* etc. Bălcescu utilizează și el forma lungă a infinitivului: *frații lui Baltazar, cari apucaseră de-a fugire în Polonia*. Inversiunea, foarte obișnuită la cronicari, este obținută acum prin antepunerea complementului de diferite categorii: *către care mai cu deosebire el adresase plîngerea sa*; *întunerecul ce din mulțimea fabulelor acoperă începutul istoriei noastre*; *Istoria lămurit ne spune*; *anevoie s-ar putea pricepe* etc. Construcțiile cu verbul la sfîrșitul frazelor sînt și ele cronicărești: *Horia moarte cumplită pe roată suferă*. Din toate aceste particularități de limbă rezultă atmosfera arhaizantă a scrierilor lui Bălcescu, dar și sucul lor popular, deoarece multe din vechile expresii, forme și construcții s-au păstrat în graiul poporului.

Înzestrat cu acest instrument lingvistic, Bălcescu îl pune în serviciul operei sale de istoric și de scriitor revoluționar. Toate operele sale se leagă de una sau de alta din aceste direcții ale activității lui. Ca istoric, Bălcescu a scris *narațiuni*, menite să restabilească faptele trecutului și figurile oamenilor de altădată. Ca scriitor revoluționar, a scris *discursuri*, compuneri capabile să miște și să înflăcăreze. Narațiunea și discursul sînt principalele forme de artă ale lui Bălcescu. Evident, deosebirea dintre acestea nu este absolută, deoarece în narațiunile amintite apar unele din mijloacele discursului, unele procedee oratorice, după cum în discursuri se ivesc și pasaje narative. Păstrînd totuși deosebirea făcută, care în linii generale rămîne valabilă, să încercăm a desprinde, mai întîi, formele compoziției narative la Bălcescu, categoriile și procedeele ei, adică chipul în care se înlănțuiesc evenimentele în povestire, unitățile în care ele se constituie și mijloacele lor de limbă și stil.

Dacă luăm în considerare cea mai întinsă și mai însemnată dintre operele istorice și narative ale lui Bălcescu, „Istoria Romînilor sub Mihai-Viteazul", ne

izbeşte compoziţia ei complexă. Lucrarea este compusă din cinci cărţi care duc povestirea domniei lui Mihai pînă la bătălia de la Mirăslău. În interiorul celor cinci cărţi, care urmează linia dreaptă a timpului, de la 1593 la 1601, diferitele capitole nu se înşiră în simplă ordine temporală, ci într-o ordine mai complicată, prin reveniri în durată şi prin deplasări în spaţiu. Astfel, în prima carte, după evocarea împrejurărilor, Ţării Romîneşti şi ale Moldovei sub Alexandru Ilieş şi Aron-Vodă şi după povestirea începuturilor lui Mihai pînă la urcarea lui pe tron, naraţiunea se deplasează în Turcia lui Murad III şi pe scena războiului cu Ungaria, apoi la curtea împăratului Germaniei Rudolf II şi la dieta de la Ratisbona, apoi în Polonia, apoi în Ardeal, pentru a înfăţişa acţiunea lui Sigismund Bathory. Mihai revine în povestire abia după toate aceste episoade intermediare, dar faptele lui se vor lumina prin complexul politic european care le cuprinde. Necontenit acesta este procedeul de compoziţie al lui Bălcescu.

În tot cursul expunerii sale, naraţiunea ajunsă la un anumit punct al înaintării ei se dezvoltă într-o multiplicitate de direcţii şi, oarecum, în forma razelor unei stele, pentru a lumina situaţia la care expunerea liniară ajunsese sau pentru a ajuta înţelegerea situaţiilor următoare. Simpla compoziţie liniară este forma cea mai primitivă a povestirii istorice; ea este în general aceea a cronicilor. Bălcescu este însă un istoric şi un gînditor, atent la complexitatea şi interdependenţa faptelor. Orizontul său este dintre cele mai largi. El ştie că orice fapt istoric particular aparţine unei totalităţi şi că îşi primeşte întreaga semnificaţie numai din legăturile lui. Această înţelegere a istoriei determină forma compoziţei narative a lui Bălcescu.

Scriitorul nu urmăreşte, de altfel, numai să ne înfăţişeze oamenii trecutului şi faptele lor, aşa cum ele s-au petrecut, dar să ne şi facă a le vedea. În intermediile naraţiunii liniare se introduc deci, în afară de vastele perspective de totalitate şi conjunctură pe care le-am amintit, *portretele*, *tablourile* şi *epi-*

soadele menite să învie povestirea sa. Arta portretistică a lui Bălcescu alcătuieşte unul din aspectele cele mai fericite ale talentului său. Iată portretul lui Mihai-Viteazul: *În acel timp de chin şi de jale strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat ales, vestit şi lăudat prin frumuseţea trupului său, prin virtuţile lui alese şi felurite, prin credinţa către dumnezeu, dragostea către Patrie, îngăduiala către cei asemeni, omenia către cei mai de jos, dreptatea către toţi deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia şi dărnicia ce împodobeau mult lăudatul său caracter. Acesta era Mihai, Banul Craiovei, fiu al lui Pătraşcu-Voievod, care pentru blîndeţea cu care cîrmui ţara de la 1554 se numeşte cel Bun.* Descrierea portretistică înaintează deci de la aparenţa exterioară la fiinţa sufletească a modelului său, pe care îl recompune din însuşiri morale generale: credinţă, patriotism, toleranţă, omenie, dreptate, sinceritate, statornicie. În acelaşi fel procedau maeştrii portretului clasic, compus din facultăţi şi nu din însuşiri, din substantive şi nu din adjective. Într-un fel deosebit este prezentat sultanul Murad II: *Murad al II-lea, care domnea la 1575, era un duh slab şi superstiţios: dulce la trai, dar iute la mînie şi adesea atunci şi la cruzime; dedat cu totul la misticism, la poezie şi la voluptate, amator de danţ şi muzică, de vorbe cu duh, ba încă şi de mucalitlîcuri, el iubea mecanica, ceasornicăria şi actele de reprezentaţie. El trăia înconjurat de tălmăcitori de vise, astrologi, şeici, poeţi, femei, pitici şi nebuni, lăsînd domnia în mîna femeilor Seraiului. Sub o mînă aşa slabă, corupţia intră în toate ramurile administraţiei Împărăţiei.* Modelul este înfăţişat prin dispoziţiile lui morale şi prin uşuraticele lui îndeletniciri, apoi în mediul lui de lucruri şi oameni care dau impresia unor concretizări a acelor dispoziţii şi stau în legătură cu acele îndeletniciri. Procedeul a reuşit atît de bine, încît scriitorul îl aplică încă o dată în portretul împăratului Rudof II, la numai o pagină depărtare: „*Pe scaunul Cesarilor Germaniei şedea în acea vreme Rudolf al II-lea. Cu un caracter şi cu virtuţi ce ar fi fost de lăudat într-o poziţie mai puţin înaltă, acest prinţ era un domnitor*

nevrednic. El lasă d-oparte trebile statului, spre a se ocupa de ştiinţele naturale şi de antichităţi, pentru cari îşi sleise finanţele; iar mai cu seamă descrieri astrologice, cari umplură duhul său, din natură posomorît şi sfiicios, de o mulţime de superstiţii de rîs şi funeste. Preocupat de aceste lucrări, nevrednice de poziţia lui şi neîncetat spăimîntat de proorociri absurde, el se făcu cu totul neapropiat supuşilor săi. Înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de lunete, d-alambicuri, de furnuri, el sta închis în laboratoriul său, în timp ce zavistia în lăuntru şi războiul din afară ameninţau zdrobirea împărăţiei lui. Cîteşitrele portretele citate sînt subliniate de atitudinea autorului faţă de oamenii pe care-i reprezintă; judecăţile de valoare ocupă un loc destul de întins în ele şi, prin urmare, termenii aprobării şi dezaprobării. Metoda alcătuirii lor este însă deosebită. În ultimele două portrete, foarte asemănătoare între ele dintr-un anumit punct de vedere, modelul este înconjurat de fiinţele sau lucrurile lor familiare, prezentate cu o mare animaţie sau abundenţă. Aceste înfăţişări ale mediului consună cu omul pe care-l împrejmuiesc şi-l exprimă. Prin aceste detalii expresive, grupate într-o neorînduială pitorească, în perspectiva portretelor lui Bălcescu, se întruchipează adevărate tablouri de gen, amintind în unele privinţe pe ale maeştrilor flamanzi şi olandezi ai veacului al XVII-lea.

Tablourile lui Bălcescu nu sînt mai puţin expresive. Foarte renumit, pentru că a fost adeseori reprodus în antologii, este acel al lui Mihai şi-al gîdei: *Sosind* [Mihai] *în locul unde trebuia a primi moartea, gîdea, cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroşi, se apropie de osîndit. Dar cînd aţinti ochii asupra jertfei sale, cînd văzu acel trup măreţ, acea căutătură sălbatică şi îngrozitoare, un tremur groaznic îl apucă; ridică satîrul, voeşte a izbi, dar mîna-i cade, puterile îl slăbesc, groaza îl stăpîneşte şi trîntind la pămînt satîrul, fuge printre mulţimea adunată împrejur, strigînd, în gura mare că el nu îndrăzneşte a ucide pe acest om.* Tabloul cu verbele la perfectul simplu pînă în momentul scenei însăşi, cu numeroasele-i verbe

menținute la prezentul istoric, are o mare concentrare și vigoare. Cînd Bălcescu zugrăvește un tablou în mișcare, ca acela care reprezintă convoiul ungurilor căzuți prizonieri la turci, în fața cetății asediate a Sissekului, narațiunea se face la imperfect, timpul care redă mai bine mișcarea. Și de unde tabloul lui Mihai și gîdea este construit prin juxtapunere de propoziții principale în ritm rapid, de data aceasta propozițiile sînt introduse prin adverbe sau locuțiuni adverbiale (*înaintea lor, apoi, pe urmă, în sfîrșit*), care încetinesc mișcarea frazei și sugerează încetineala însăși a jalnicului convoi: *Trei sute din acei nenorociți fură duși în triumf înaintea locuinței ambasadorului împărătesc; înaintea lor niște muzicanți, care făceau să se audă muzicele cele mai barbare; apoi o trupă cu armele cîștigate, pe urmă veneau carăle încărcate cu pradă și, în sfîrșit, nenorocitele jertfe ale robiei, oameni, femei, copii și bătrîni erau împinși înainte cu izbiri tari de bice sau de toiege, ca niște turme de vite proaste, în mijlocul chiotelor de bucurie sălbatică ale turcilor, spre a fi vînduți în tîrg.* Tabloul intrării lui Mihai în Alba-Iulia este menținut la modul istoric și arheologic, prin descrierile amănunțite ale alaiului domnesc și a costumului domnitorului. Viziunea n-are destulă concentrare și putere evocatoare. În schimb tabloul aducerii capului lui Andrei Bathory este o adevărată scenă dramatică din care nu lipsește nici gruparea personajelor, nici dialogul, nici indicarea expresiei, a mișcărilor și gesturilor lui Mihai, adică ceea ce s-ar putea numi jocul său scenic: *Puseră capul pe masă și Mihai cătă puțin la dînsul în tăcere, pînă cînd, văzînd pe Doamna Stanca ce era lîngă dînsul, înecîndu-se în lacrimi, o întrebă pentru ce plînge? — „Pentru că, răspunse această miloasă și simțitoare femeie, aceea ce i s-a întîmplat lui se poate întîmpla și ție sau acestuia", arătînd pe fiul său Pătrașcu. Această vorbă pătrunse inima oțelită a asprului Domn și-i aduse aminte nestatornicia lucrurilor omenești. Cuprins de milă, el plecă capul cu întristare, lacrimile deodată îmbrobodiră fulgerarea ochilor lui și din inimă strigă: „O săracul popă! săracul popă!"* Aceste tablouri și altele,

destul de numeroase în „Istoria Romînilor sub Mihai-Viteazul" vădesc talentul vizionar al lui Bălcescu, darul său de a întocmi imagini şi de a le însufleţi. Nu este de mirare deci că pictorii s-au putut inspira uneori din paginile lui Bălcescu. Au devenit populare compoziţiile lui Theodor Aman şi G. D. Mirea pe tema aducerii capului lui Andrei Bathory. Într-o recentă comunicare academică s-a făcut chiar ipoteza că Theodor Aman pregătea o serie de ilustraţii pentru „Istoria Romînilor sub Mihai-Viteazul", după cum o dovedesc copiile lui de pe stampe reprezentînd ostaşi turci şi costumele epocii lui Mihai, copii intrate de curînd în colecţiile Academiei R.P.R. Valorile plastice ale naraţiunii lui Bălcescu n-au întîrziat astfel să atragă atenţia pictorilor şi să le inspire opere, care au contribuit la întemeierea genului picturii istorice în mişcarea noastră plastică.

Bălcescu n-a fost un pictor al naturii. Talentul peisagistic, atît de dezvoltat la urmaşul său Al. Odobescu, este mult mai puţin însemnat la el. Omul, şi nu natura, alcătuieşte obiectul interesului său de moralist şi al viziunii sale de scriitor descriptiv. Cînd ajunge a descrie valea Călugărenilor, locul marii bătălii a lui Mihai, autorul nu găseşte decît indicaţii oarecum topografice: *Drumul care merge de la Giurgiu spre Bucureşti trece printr-o cîmpie şeasă şi deschisă afară numai într-un loc, două poştii departe de această Capitală, unde el se află strîns şi închis între nişte dealuri păduroase. Între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrar de mil, acoperită de crîng, pe care gîrla Neajlovului ce o îneacă şi pîraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi şi mocirlă.* Altfel, pentru determinarea scenei naturale a luptei, nu ni se dau decît sumarele indicaţii: *În sfîrşit soarele veni să lumineze această mare zi* sau *Sta să apună soarele după orizon* sau *Cînd începu a se face ziuă* etc. O singură dată ne-a oferit Bălcescu o mare pagină descriptivă, la începutul cărţii a patra a „Istoriei Romînilor sub Mihai-Viteazul": descrierea Ardealului. Totuşi, nici pagina aceasta, pe drept cuvînt renumită, nu este a unui ochi peisagistic, adică a unuia care

porneşte de la o impresie individuală şi unică.[1] Pagina este mai mult a unui geograf, prin sistema cu care porneşte de la descrierea reliefului natural, pentru a trece la aceea a florei, la unele detalii ale faunei şi la enumerarea bogăţiilor subsolului. Podişul Ardealului este văzut din perspectivă de pasăre: *Un brîu de munţi ocoleşte, precum zidul o cetate, toată această ţară, şi dintr-însul, ici-colea, se desfac, întinzîndu-se pînă în centrul ei, ca nişte valuri proptitoare, mai multe şiruri de dealuri nalte şi frumoase, măreţe pedestaluri înverzite, cari varsă urnele lor de zăpadă peste văi şi peste lunci.* Natura vegetală şi animală este evocată prin notaţiile: *Păduri stufoase, în care ursul se plimbă în voie ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munţi. Şi nu departe de aceste locuri, care îţi aduc aminte natura ţărilor de miazănoapte, dai, ca la porţile Romei, peste cîmpii arse şi văruite, unde bivolul dormitează alene.* Văzut mai de aproape, peisajul Ardealului este prezentat prin alăturarea tipurilor lui: *stînci prăpăstioase, munţi uriaşi, a căror vîrfuri mîngîie norii, păduri întunecoase, lunci înverzite, livezi mirositoare, văi răcoroase, gîrle, a căror limpede apă lin curge printre cîmpiile înflorite, pîraie repezi, care mugind groaznic, se prăvălesc în cataracte printre acele ameninţătoare stînci de piatră care plac vederii şi o spăimîntează tot de odată.* Este un peisaj generalizator şi compus, care nu pictează un singur aspect particular, ci întruneşte impresii tipice, graţioase şi sublime. Scriitorul nu întrebuinţează epitetul care pictează, ci pe acela general şi ornant: *munţi uriaşi, lunci înverzite, văi răcoroase,* ca autorii clasici.

Mai atingător este Bălcescu cînd revine la naraţiunea împrejurărilor omeneşti, în multele episoade care dau varietate şi mişcare povestirii sale. Anecdota cu Ali-Gian şi omul său de încredere, Romînul, care îl previne printr-o indiscreţie cinstită şi măsurată,

[1] Pagina aceasta împrumută de altfel unele din elementele ei lui A. de Gérando „La Transylvanie et ses habitants", Paris, 1845, după cum a arătat V. Guţu într-o cercetare recentă.

de masacrul ce se pregătea în oraşele ţării, episodul morţii lui Murad III, mînat de melancolia şi superstiţiile lui, uciderea fraţilor lui Mohamed III, episodul Mariei Putoianca, războinica în haine bărbăteşti, vulturul căzut în tabăra lui Sigismund Bathory, întregul episod al lui Răzvan, viteazul domnitor de origine ţigană, care află moarte nevrednică de sine în ţeapa ce-i pregătise crudul Ieremia Movilă, multele descrieri de luptă, în care sînt arătaţi eroi în acţiunile lor individuale, ca în „Iliada", dar şi mişcările colective ale armatelor întregi, toate aceste episoade şi nenumărate altele fac ca „Istoria Romînilor sub Mihai-Viteazul" să fie citită ca un poem eroic.

Portretul, tabloul şi episodul fiind principalele categorii narative ale lui Bălcescu, este necesar să vedem procedeele întrebuinţate în genere în acestea. Bălcescu povesteşte mai ales la perfectul simplu. Am întîmpinat însă, într-unul din tablourile analizate mai sus, prezentul istoric, adică acel timp care are virtutea de a ne aduce în faţă şi cu o vioiciune mai mare, faptele pe care le exprimă. Exemplele de prezent istoric în scrierile lui Bălcescu sînt nenumărate. Vom cita numai cîteva: *Turcii, la lumina flăcărilor, care ardeau conacele lor, se deşteaptă îngroziţi şi pe jumătate îmbrăcaţi, aleargă şi se adună la palatul Emirului, cu hotărîre de a se apăra pînă la moarte.* Un altul: *Tot în acea lună, o ceată de romîni aflară prin spioni că Sinan se întoarce de la Belgrad la Constantinopol cu multe bogăţii, răpite mai toate de la duşmani. Romînii trec în Bulgaria, îi pîndesc calea în munţii Emului şi năvălesc fără veste asupră-i.* Altul: ... *Garnizoanele turceşti năvălesc în această ţară, cuprind Iofö şi şapte sate din prejur, unde trec tot prin foc şi sabie şi duc pe locuitori în robie* etc. Un efect special obţine Bălcescu atunci cînd alternează prezentul istoric cu forme ale trecutului, întrebuinţînd prezentul pentru a exprima acţiunea eroului preferat şi pe care doreşte s-o pună într-o lumină mai vie, folosind trecutul pentru a exprima faptele personajelor a căror acţiune doreşte s-o comprime într-un plan de importanţă secundară. Naraţiunea dobîndeşte astfel

o structură făcută din două planuri, dintre care unul mai reliefat şi altul mai adînc. Am numit altă dată acest efect de stil, tehnica basoreliefului. Iată cîteva exemple de basorelief în „Istoria Romînilor sub Mihai-Viteazul" : *Turcii din acest oraş, aflînd de sosirea Romînilor, se grăbiră a trece Dunărea şi le ieşiră în întîmpinare, dar Romînii îi bat şi îi trec Dunărea, tăindu-i în goană foarte rău pînă la Hîrşova, pe care o dau pradă focului.* Altul: *Sinan-Paşa, văzînd retragerea Romînilor, luase inimă şi vrea a-i desface şi a-i reschira de tot. Spre acest sfîrşit, în capul rezervei sale, el umbla a trece podul spre a izbi pe ai noştri în frunte... în vreme ce Hasan-Paşa şi Mihnea-Vodă... alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci... trimite pe căpitanul Cocea... Albert Kiraly aşează cele două tunuri ce redobîndise de la turci... şi stă gata a trăzni pe duşmani...* etc.

Tot în legătură cu întrebuinţarea timpurilor verbale se cuvine să amintim şi un alt efect stilistic al scriitorului, observat de asemenea altă dată: folosirea aşa-numitului prezent etern, adică acela care exprimă o concluzie generală a unei desfăşurări de fapte, cu intenţia de-a sublinia valoarea ei veşnică. Astfel, la sfîrşitul unui peisaj, în care autorul povesteşte căderea domnului moldovean Aron-Vodă, dar şi dezvoltarea evenimentelor împotriva acelora care provocaseră această cădere, scriitorul îşi încheie povestirea sa cu o maximă la prezent: *Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar.* Un alt exemplu de prezent etern întîmpinăm la sfîrşitul episodului care narează viteaza şi uimitoarea carieră a lui Răzvan: *Născut ţigan, dintr-un neam osîndit de veacuri la robie, el fu încă o dovadă puternică că în ochii Providenţii nu sunt popoare alese şi popoare osîndite, că ea răspîndeşte de o potrivă îndurările sale peste toţi oamenii* etc.

Cum scriitorul a dat nu numai naraţiuni, dar şi descrieri, adică portrete şi tablouri, este interesant de văzut care sînt procedeele lui cele mai obişnuite şi în aceste împrejurări. Trebuie observat că, deşi trăind în romantism, adică într-o epocă în care paleta

scriitorilor s-a încărcat de culoare şi modurile figurative ale exprimării au luat o mare dezvoltare, Bălcescu rămîne un scriitor sobru, fără exuberanţă coloristică şi imagistică. Niciodată Bălcescu nu notează vreo culoare cum face cu atîta plăcere Alecsandri, care în „Călătoriile" sale revarsă pe paleta lui toate bogăţiile curcubeului. Comparaţiile lui sînt mai degrabă sărace: În cursul unei lupte, tătarii sînt *ca şi nişte mistreţi izbiţi*. Altă dată romînii sînt *ca nişte uriaşi*, altă dată, *ca nişte zmei*; trupele lui Mihai sînt *ca un zid de piatră tare*. Cîntăreţul gloriei trecute, Vasile Cârlova, a strălucit *ca o cometă trecătoare* etc. Nici metaforele lui Bălcescu nu sînt mai surprinzătoare: *licoare de pace, torţa vechilor uri, briliantul cel mai strălucit al cununei gloriei romîne*. Metonimiile clasice sînt prezente: *a se bate cu ferul, a scrie cu sabie şi sînge* [o pagină a analelor] etc. Epitetele lui Bălcescu sînt şi ele destul de generale: *neînspăimîntatul Voevod, mărinimosul Domn*, dar şi *crudul Filip, meşteşugitul vizir, îndărătnicul voinic Albert Kiraly, bănuitorul tiran Alexandru* etc. Cu aceste din urmă epitete, atingem unul din procedeele cele mai izbitoare ale lui Bălcescu: caracterizarea psihologică. Scriitorul nu povesteşte nici un fapt fără a nu-l pune în legătură cu psihologia omului care îl execută: *Ţipetele jertfelor turcilor pătrunseră pînă în cabinetul lui Rudolf II şi deşteptară indolenţa sa*. Sau: *Posomorît şi tăcut*, [Mihai] *se depărta de toţi cei ce erau pe lîngă dînsul, spre a se gîndi zi şi noapte la mijloacele de a mîntui naţia sa*. Sau: *Bathory... nu se prileji a răspunde cererii şi dorinţei Domnilor romîni, căci ocupaţia viitoarei sale nunţi ocupa atunci cu totul duhul său atît de uşurel*. Sau: *Noul Sultan* (Mahomed III) *era un prinţ crud, afemeiat şi înmuiat de tot prin plăceri, cari îl făcură de pierdu înfocarea ce avea mai întîi spre război*. Un alt procedeu care dă culoare stilului, în lipsa imaginilor propriu-zise, sînt comparaţiile căutate în istoria veche, procedeu umanistic păstrat în tot timpul clasicismului. Scena dezarmării gîdelui aduce următoarea comparaţie: *Astfel, în acele mari timpuri bătrîne, un Cimbru barbar se înfioră*

de vederea măreață a lui Mariu și nu îndrăzni a ucide pe acel ce zdrobise tot neamul lui. Călugărenii sînt *Termopile ale romînilor.* Mihai, *precum odinioară semizeii cîntați de nemuritorul Homer, alerga într-o parte și alta prin tabăra turcească.* Plînsul lui Mihai la vederea capului lui Andrei Bathory cheamă de asemeni amintirea antică: *Astfel plînse marele Cezar cînd văzu înainte-i capul dușmanului său Pompei.* Sinan este *un Mariu al turcilor.* Sau: *Poporul nostru a avut și el Grahii lui...* Curajul și eroismul îi dădea romînului *un caracter vrednic de timpurile antice.* Draparea în costum antic a fost un procedeu obișnuit al scriitorilor și oratorilor revoluției franceze: *Ce sunt cele cîteva picături de sînge pe care populația le-a pierdut, pentru a-și cîștiga libertatea* — exclamă odată Jean-Paul Marat — *pe lîngă torentele pe care le-au vărsat un Tiberiu, un Neron, un Caligula, un Caracalla, un Commodus!* Poporul poate fi adeseori înșelat prin simple cuvinte: *Romanii nu-i acordară lui Cezar, sub titlul de imperator, puterea pe care i-o refuzase sub acel de rege?* Împreună cu atîtea elemente ale culturii lui este probabil că Bălcescu a găsit în scrierile revoluționarilor procedeul comparațiilor și invocarea amintirilor antice, în scopul exaltării patosului republican.

Întocmai ca istoricii antici, ca Salust, ca Titu-Liviu și Tacit, Bălcescu a introdus discursul în istorie, adică a pus în gura personajelor sale, prin vorbirea directă sau indirectă, discursuri fictive, menite să rezume o situație sau să arate ideile acestor personaje. Discursul lui Sigismund către nobilii care se opuneau acțiunii contra turcilor este redat prin vorbire directă: *Sigismund zicea: „La ce-a slujit pîn-aci pacea cu turcul? A obicinuit pe nesimțite popoarele noastre nenorocite a se îngreuia cu un jug greu și nesuferit. Mai bine dar să-l scuture și a se uni cu Împăratul și ceilalți prinți creștini și a se lepăda de alianța cu turcii, pe atît de rușinoasă pe cît e și de primejdioasă pentru mîntuire...“*

Tot în vorbire directă e și discursul lui Sigismund care justifică abdicarea lui. Dar discursul lui Mihai către armatele sale, pentru a le convinge de necesi-

tatea acțiunii ce trebuia începută și pentru a le înflăcăra este redat prin vorbire indirectă: *Apoi îndreptîndu-se către dînșii, le zise: să-și aducă aminte de vechea lor vitejie, căci ocazia de acum este frumoasă și de o vor pierde, anevoie o vor mai căpăta. Turcii, le zicea el, sînt uimiți de atîtea pierderi: cetățile lor din toate părțile sunt cuprinse; din cîte capete au avut armatele lor, numai unul a rămas care mai îndrăznește a ține frunte creștinilor; că cu dînsul au a se lupta, și gloria d-a-l birui va fi foarte mare* etc. Ideile se înșiruie astfel în ordine, argumentele se grupează după însemnătatea lor și scriitorul, atribuindu-le eroilor, le topește în narațiunea sa, în loc de a le produce în forma teoretică a unei analize a situației. Prin discursurile lui fictive, Bălcescu dorește să rămînă povestitor, chiar atunci cînd ne oferă rezultatele cercetării sale de istoric.

Am spus mai sus că tablourile lui Bălcescu sînt subliniate de atitudinea autorului față de modelele lui. Afirmația poate fi repetată pentru toate celelalte categorii narative ale operei sale. Bălcescu nu este un scriitor indiferent față de temele pe care le tratează. El este un scriitor partizan, un istoric care — după cum am văzut — pune cercetarea sa în serviciul luptei pe care o duce pentru independența și libertatea romînilor, pentru scuturarea jugului care apăsa asupra iobagului romîn. Această poziție își află echivalentul lingvistic în mulțimea frazelor exclamative din operele lui. Începutul „Istoriei Romînilor sub Mihai-Viteazul" are caracterul unei invocații: *Timpuri de aducere aminte glorioasă! Timpuri de credință și jertfire!* exclamă scriitorul. În descrierea luptei de la Călugăreni, scriitorul se oprește pentru a exclama: *Această faptă eroică înfioră pe turci de spaimă, iar pe creștini îi însuflețește și îi aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate. Și cum n-ar fi crezut ei că pot face minuni cu un astfel de general și cu asemenea pilde ce le da!* Marele număr de fraze exclamative, întrebuințate de altfel și de cronicari, împrumută scrierilor lui Bălcescu coloratura lor oratorică și ne conduc către cealaltă categorie

mai de seamă a operelor sale, către discurs, către disertaţia oratorică, ale cărei procedee urmează să le vedem acum.

Înţelegerea celor mai multe dintre studiile lui Bălcescu, precum „Despre starea soţială a muncitorilor plugari", „Drepturile Romînilor către Înalta Poartă", „Despre împroprietărirea ţăranilor", „Mersul revoluţiei în istoria Romînilor", „Trecutul şi Prezentul" etc., înţelegerea tuturor acestora ca nişte disertaţii oratorice, ca nişte pledoarii pentru cauze sociale şi politice, nu poate fi contrazisă, dacă luăm seama la stilul şi compoziţia lor. Bălcescu dă paginilor sale temelia puternică a izvoarelor şi faptelor, pe care le cercetează cu metoda unui istoric, dar le animă prin pasiunea şi înflăcărarea sa revoluţionară. Chiar într-un studiu cu aparente scopuri pur documentare, precum „Puterea armată şi arta militară la Romîni", după ce stabileşte existenţa armatei naţionale, „ridicarea gloatelor", în trecutul principatului Valahiei şi marele număr al trupelor pe care domnii munteni le puteau ridica încă din veacul al XIV-lea, scriitorul izbucneşte pentru a scoate îndemnuri adresate vremii lui: *Ce materie dureroasă de gîndire! Romînii încă din veacul al XIV-lea, pe cînd toată Europa era cufundată în barbarie, aveau nişte instituţii cu cari în acele vremi ar fi ajuns o naţie puternică în Europa, dacă unirea ar fi domnit între dînşii! Fie ca rătăcirile părinţilor noştri să ne slujească de pildă precum virtuţile lor de îndemn!* Către sfîrşitul studiului „Despre starea soţială a muncitorilor plugari", scriitorul făgăduieşte a reveni asupra subiectului: *vom judeca* [atunci] *fără patimă şi părtinire.* Formula este a lui Tacit: *sine ira et studio.* Dar lipsa patimii şi a părtinirii nu este pentru Bălcescu atitudinea nepăsării, a abstragerii din temă, ci dreapta împărţire a blamului şi aprobării, inspirate de tendinţele lui. *Vom plăti tributul nostru de laudă sau de hulă la cei ce le-ar fi meritat.* Dezvoltarea ideilor în disertaţiile oratorice ale lui Bălcescu tinde deci totdeauna să dovedească legitimitatea unei cauze. Scriitorul nu expune, ci demonstrează. Ideile nu se

înşiră la el, pentru a reconstitui numai unele stări ale trecutului, ci şi pentru a scoate din ele o linie de dezvoltare, care se prelungeşte în cauza pe care o reprezintă şi pentru care luptă el acum. Argumentarea lui este prin excelenţă oratorică şi scrierile lui sînt, în cea mai mare parte, discursuri.

Prezenţa luptătorului în fiecare pagină a acestor scrieri explică marele număr al exclamaţiilor sale. Acestea sînt uneori invocaţii: *Călugăreni! Termopile ale romînilor! Cîte inimi nu tresar la suvenirea ta! Cîte suflete nu aprinzi? Cîte braţe nu armezi!* Alteori, exclamaţiile apar ca apeluri sau ca îndemnuri la luare-aminte: *A crea o naţie! O naţie de fraţi, de cetăţeni liberi, aceasta este, Romîni, sfînta şi marea faptă ce Dumnezeu ne-a încredinţat. În zadar veţi îngenunchia şi vă veţi ruga pe la porţile împăraţilor, pe la uşile miniştrilor lor. Ei nu vă vor da nimic, căci nici vor, nici pot. Fiţi gata, dar, a o lua voi, fiindcă împăraţii, domnii şi boierii pămîntului nu dau fără numai aceia ce le smulg popoarele.* Alte exclamaţii aduc expresia aprecierii sale istorice. Ce a fost vechea orînduire de stat a boierilor? *Mare şi monstruoasă clădire de tiranii, puse una asupra alteia şi toate rezemate şi apăsînd pe popor, pe ţăranul muncitor!*

Frazelor exclamative li se asociază cele interogative. Acestea din urmă sînt menite să introducă o temă nouă. După ce arată tirania clasei boiereşti, disputînd puterea vechilor domnitori, oratorul se întreabă: *Cine va zdrobi această tiranie? Cine va nimici această clasă de apostaţi care, ieşind din sînul poporului, robi pe fraţii şi părinţii lor şi batjocori omenirea?* Răspunsul este dat numaidecît şi, o dată cu el, o nouă temă şi o nouă etapă a discursului se impune: *iată că isbînditorii poporului sosesc: sînt şi ei nişte robi şi pentru ca pedeapsa şi ruşinea să fie mai mare, sînt nişte robi străini.* Alteori frazele interogative sînt întrebări retorice, adică acele care impun răspunsul pe care oratorul îl aşteaptă de la ascultătorii săi: *Cine nu s-a entuziasmat cetind bătăile lui Mihai? Cine n-a admirat geniul şi bărbăţia lui?* Entuziasmul şi admiraţia pentru figura lui Mihai sînt unanime.

Alteori, în fine, întrebările sînt forme ale exclamației, îndemnuri la examinarea propriei conștiințe: *Cine, privind starea prezentă a Romînilor, nu s-a simțit pătruns de durere?... Pentru ce această adormire? Istoria străbunilor, bogată de suveniri glorioase, nu-i deșteaptă?* etc.

Fraza lui Bălcescu este fraza oratorică. Ampla construcție sintactică, pe care o întîlnim la tot pasul în scrierile lui, alcătuiește o structură de determinări ale propoziției principale, care la rîndul lor primesc alte determinări, întruchipînd o adevărată cascadă a debitului oratoric: *Istoria omenirii ne înfățișează lupta necontenită a dreptului în contra tiraniei, a unei clase desmoștenite de dreptul său, contra uzurpatorilor ei, luptă arzătoare care adesea are caracterul unei răzbunări, luptă fără sfîrșit, căci se urmează încă în timpurile de azi, și se va urma pînă cînd nu va mai fi umbră de tiranie, pînă cînd popoarele nu vor fi întregite în drepturile lor și egalitatea nu va domni în lume.* Subordonarea este obținută în această vastă construcție prin repetire: *luptă necontenită, luptă arzătoare, luptă fără sfîrșit — se urmează, se va urma, — pînă cînd, pînă cînd.* Procedeul este oratoric. Repetiția este și mijlocul coordonării frazelor într-un context: *Sînt adevăruri de acelea, cari dau pe față toate rănile unei nații... adevăruri cari nu sînt niciodată destul de repetate... Sînt suveniruri cari trebuiesc neîncetat chemate în memoria poporului... Suvenire sublime, cari de multe ori îl luminează asupra soartei sale... Sînt triste aceste întrebări pentru un romîn. Sînt triste, căci îi dau starea pe față* etc.

Bălcescu a fost un scriitor militant. Istoric și publicist politic, el a scris în favoarea poporului oprimat și pentru el. Însușindu-și știința cronicilor și ideologia revoluționară a timpului său, pe care a dezvoltat-o și aplicat-o la împrejurările și nevoile societății noastre, el a dat o operă în care măreția trecutului și cunoașterea liniilor lui de dezvoltare devin o putere a revendicărilor și luptelor prezente. Folosind limba cronicilor și a poporului, el a excelat în narațiunea istorică și în disertația oratorică, găsind necontenit mijloacele de limbă, de stil și de compoziție care puteau sluji mai bine ideile

şi acţiunea sa. Aci aflăm condiţia hotărîtoare pentru înţelegerea artei lui Bălcescu. Totdeauna scriitorul luptă, atacă sau apără, se rînduieşte de partea cuiva şi se îndepărtează de alţii, vrea să învie farmecul trecutului măreţ, pentru a-l transforma într-o forţă a prezentului, îşi exprimă sentimentul său aprins, durerea, decepţia sau entuziasmul său, caută să convingă, să îndemne şi să obţină o faptă. Aceste atitudini au găsit mijloacele de artă pe care am încercat a le pune în lumină. Opera lui Bălcescu alcătuieşte astfel unul din monumentele cele mai de seamă ale prozei romîneşti în secolul al XIX-lea. Se cuvine ca istoria literară să recunoască în N. Bălcescu pe unul din cei mai desăvîrşiţi artişti ai cuvîntului din epoca sa.

ASPECTE ALE LIMBII ŞI STILULUI LUI I. L. CARAGIALE

Oricine străbate operele lui I. L. Caragiale cu intenţia de a nota unele din aspectele limbii şi stilului lor nu poate trece peste o primă şi fundamentală observaţie. Comparînd între ele opere aparţinînd unor genuri literare deosebite sau chiar diferitele fragmente al aceleiaşi opere, oricine trebuie să distingă între limba şi stilul personajelor caragieliene, acelea pe care autorul le foloseşte pentru a caracteriza aceste personaje şi pentru a zugrăvi mediul lor, şi acele ale scriitorului însuşi, atunci cînd vorbeşte în numele său şi fără o altă intenţie evocatoare. Cele dintîi sînt ale autorului dramatic şi ale povestitorului, celelalte ale publicistului, ale scriitorului politic şi filozofic. Stabilirea deosebirii şi chiar a contrastului dintre aceste două categorii este plină de consecinţe nu numai pentru cunoaşterea fizionomiei întregii opere a lui Caragiale, dar şi pentru aceea a atitudinii lui, prezentă şi activă chiar acolo unde n-o teoretizează şi n-o exprimă în chip analitic.

Limba şi stilul personajelor lui Caragiale alcătuiesc un moment al dezvoltării realismului în literatura noastră. Procedeul care permite unui autor dramatic şi unui povestitor să facă astfel încît în dialogurile şi naraţiunile lui să se audă felul de a vorbi al personajelor sale, prin notarea particularităţilor de vocabular sau de construcţie ale acestora, nu este prea vechi în literatura noastră. În prima jumătate a veacului trecut el nu e folosit. A apărut mai tîrziu, o dată cu primul roman istoric, cu „Ciocoii vechi şi noi" al lui N. Filimon, cu unele din schiţele lui C. Negruzzi, cu comediile lui V.

Alecsandri, cu scrisorile lui I. Ghica. Creangă şi Caragiale au dus procedeul la perfecţiune. Între aceşti doi scriitori există însă importante deosebiri, chiar în această privinţă. Creangă a transcris vorbirea ţăranilor moldoveni, fără a fi aparţinut el însuşi altei sfere lingvistice. Vorbirea acestora este şi vorbirea lui. Caragiale a notat însă limba oamenilor lui, considerîndu-i dintr-o sferă deosebită de viaţă şi cultură. Notarea limbii vorbite şi a stilului oral sînt deci la Caragiale nu numai un procedeu realist-descriptiv dar şi unul critic. Cînd vorbeşte Trahanache sau Caţavencu, Jupîn Dumitrache, Nae Ipingescu sau Rică Venturiano, personajele din „High Life" sau din „Art. 214", înregistrăm lămurit, împreună cu particularităţile de vorbire ale tuturor acestora, atitudinea scriitorului faţă de ele, faţă de inteligenţa, nivelul lor de cultură, categoriile sociale cărora le aparţin. Această atitudine este negativă şi biciuitoare. Transcrierea limbii vorbite este, la Caragiale, un mijloc al satirei sociale.

Mai există şi o altă deosebire între limba lui Creangă şi a lui Caragiale, inclusă pînă la un punct în constatarea precedentă. Dănilă Prepeleac, Ipate şi Chirică, moş Ion Roată, Nichifor Coţcariul, ca şi povestitorul „Amintirilor" vorbesc limba strămoşilor lor dintr-un lung trecut. Limba lor — graiul moldovenesc — este aceea a unei părţi a poporului nostru într-o perioadă mai lungă a existenţei sale. În limba personajelor sale, Caragiale a notat mai ales felul de a vorbi al anumitor categorii sociale în ultimele decenii ale veacului trecut. Oamenii din „Comedii" şi „Momente" aparţin burgheziei munteneşti de după 1870, infestată de politicianism, micii burghezii, funcţionărimii bucureştene, trăind servil şi parazitar în cadrele organizării de stat. Situaţia este evidentă pînă în cele mai mici amănunte ale exprimării lor. Spre deosebire deci de limba lui Creangă, aceea a personajelor carageliene *datează*, este strîns legată de un anumit moment din viaţa statului şi a poporului nostru.

În fine, deşi Creangă îşi individualizează şi el eroii săi, el n-o face prin mijloace lingvistice. Ipate şi Chirică, Dănilă Prepeleac şi moş Nichifor Coţcariul sînt

oameni cu caractere şi tendinţe felurite, dar individualitatea lor apare din felul acţiunilor, nu din acela al vorbirii lor. Aceasta din urmă este omogenă pentru toate personajele lui Creangă. Alta este împrejurarea la Caragiale. Individualitatea oamenilor lui, o individualitate purtătoare de sensuri tipice, devine evidentă mai întîi din modalităţile lor de a se exprima. S-ar putea stabili tipurile cărora le aparţin individualităţile carageliene, împreună cu particularităţile lingvistice corespunzătoare. În primul rînd *clasa socială*: în afară de burghezia politicianistă şi mica burghezie funcţionărească—despre care am vorbit şi care a reţinut mai mult pe scriitor, moşierii, pe mărginaşii oraşelor, ca de pildă în „Cănuţă, om sucit", ţăranii, ca în „Năpasta" sau în dialogul „Cum se înţeleg ţăranii", o anumită burghezie rurală, ca în „La hanul lui Mînjoală", „La conac", „În vreme de război"; apoi *regiunea*: pe moldoveni în „Telegrame", pe ardeleni în „Un pedagog de şcoală nouă" şi în seria celorlalte schiţe care o completează pe aceasta: apoi *profesiunea*: negustorii, avocaţii, profesorii, gazetarii, funcţionarii etc. Cînd a schimbat mediul povestirilor, coborînd în timp pînă în epoca fanariotă ca în „Kir Ianulea" sau deplasîndu-se în Orient ca în „Pastramă trufanda" sau în „Abu-Hasan", limba acestor povestiri s-a colorat în consecinţă. Poet dramatic sau epic, limba a fost pentru Caragiale principalul mijloc al caracterizării psihologice şi sociale a oamenilor aduşi de el în scenă sau despre care a povestit ceva. Împrejurarea este remarcabilă mai ales în povestirile, nuvelele şi schiţele carageliene. Căci teatrul, ca spectacol, depăşeşte de fapt procedeul lingvistic, prezentînd fizionomii individuale, veşminte, interioare, obiecte de tot felul, toate detaliile concrete ale mediului omenesc. Caracterizarea psihologică şi socială a omului este sprijinită în teatru din zeci de direcţii. În naraţiunile lui Caragiale, elementul descriptiv este însă foarte comprimat. Rareori ne-a dat Caragiale portrete fizice, aspecte vestimentare sau peisaje. Foarte rar a descris interioare şi lucruri. Se poate spune că personajele naraţiunilor carageliene, mai ales ale schiţelor, trăiesc într-un mediu aproape vid. Limba acestora şi

a autorului despre ele, vocabularul lor şi particularităţile fonetice şi morfologice, felurile frazei şi construcţiile sintactice, precum şi alte multe detalii ale limbii şi ale stilului, sînt principalele mijloace de care se foloseşte autorul pentru a zugrăvi individualitatea oamenilor săi şi categoria lor tipică şi generală. Manevrînd aceste mijloace, Caragiale a realizat, în schiţele sale dialogate, ceea ce s-ar putea numi tipul pur al dramei, adică al uneia în care, lipsindu-se de orice caracterizare scenică, face ca personajele să trăiască numai prin felul vorbirii lor şi al dialogului care se ţese între ele. Ni se pare că-i vedem pe aceşti oameni numai pentru că îi ascultăm. Înţelegem caracterul lor, le pricepem lumea relaţiilor sociale care-i încadrează şi călăuzesc, ba chiar ni se pare a-i vedea în carne şi oase, numai pentru că-i putem urmări în chipul lor particular de a se exprima.

Limba pe care o pune Caragiale în gura personajelor sale este deci un mijloc al datării, al localizării, al tipizării, ca atare un mijloc al criticii. Numai ascultîndu-le, înţelegem cărui moment al timpului şi cărei regiuni le aparţin, care este atitudinea scriitorului faţă de acestea, ce defecte sau viţii sînt satirizate în ele. Pentru a împlini toate aceste funcţiuni, limba personajelor lui Caragiale este mai întîi o limbă vorbită, şi acesta este primul punct care trebuie stabilit cu precizie. Caragiale a ironizat în mai multe rînduri declamaţia retorică sau lirismul dulceag în exprimarea unor scriitori. În „Cîteva păreri", analizînd în manieră umoristică o scenă din „Hernani" a lui V. Hugo, apoi în parodiile „Dă mult, mai dă dămult" şi în „Smărăndiţa", el ne-a dat oarecum negativul propriei lui arte poetice. Ceea ce ne-a indicat el aici drept obiectul repulsiei sale este reţeta literară şi aşa-zisul scris *frumos*. În toate momentele de eclipsă a realismului, adică ori de cîte ori scriitorii în loc să observe viaţa, au recurs la modele şi au crezut în valoarea regulilor generale, s-a format o frazeologie literară, reputată a fi forma artistică prin excelenţă, aceea în care fuzionau procedeele autorilor beneficiari, într-o anumită epocă, de o preţuire mai mare. Caragiale a disprețuit însă reţetele şi modelele,

procedeele tradiționale și consacrate. În locul varietăților de stil recomandate de vechile tratate de retorică, el afirmă necesitatea unuia singur, a stilului pe care, în „Cîteva păreri", îl numește *potrivit*. Acest stil potrivit este în primul rînd stilul vorbit, adică acel fel al exprimării adaptat la nevoile comunicării dintre două persoane puse față-n față și care transmite nu numai o idee, dar și timbrul ei însoțitor, acela care exprimă afectul vorbitorului și este menit să influențeze pe convorbitorul lui.

Formele stilului vorbit sînt foarte numeroase la Caragiale. Notăm, mai întîi, mulțimea frazelor interogative și exclamative, introduse prin: *aha! ași! ai? aide! aida* [la masă!] *de! ei? ei, ș-apoi! ei, ași! haide, de! hait! ia poftim! iacătă-l! tii! vezi!* etc. Notăm de asemenea lungiri de sunete: *bătrîni-bătrîni, vorrrba! ajutooor!* etc.; contrageri: *p-aci ți-e drumul, du-te-ntr-o-politie, du-t' te plimbă* (= du-te de te plimbă), *pîn-a dat* [de fundul lăzii], *pîn-oi pleca, p-ala-l vreau eu, parc-ai fi-ntîlnind, aldată, un'te duci, șeaptesprece, douășunu, da un' să-ți găsesc* (dar unde să-ți găsesc), *tat'tău, da' te-ntorci?* (= dar te întorci?) etc.; onomatopei: *cîr-mîr* [nu mai încăpea], *șart! part! trosc! pleosc! patru palme, bîldîbîc! zdrong* etc.; repetiri de cuvinte: *fețe-fețe, încet-încet, haidem-haidem, șontîc-șontîc, sfîrșitul sfîrșitului*; *ce-i drept, e drept, bată-te să te bată; precum stropul de rouă cade, cade mereu căutînd odihnă, asemenea căutînd odihnă trece, mereu trece sufletul omului* etc. Foarte numeroase sînt apoi zicerile tipice, proverbe, idiotisme, printre care sînt de remarcat multe locuțiuni verbale: *de-a berbeleacul, a face fețe-fețe, a trece ca un cîine prin apă, uită-te la față și mă-ntreabă de viață, d-a-mpicioarele, a face vînt, a rămîne jos* (= a nu putea trece, a nu putea rămîne așa), *a nu ști nimic la sufletul său, a mijloci proces, a face bunătate, a lua gaia, a da de mal, a-și scoate focul de la inimă, a-și găsi beleaua, moși pe groși* etc., etc. Tot din rîndul mijloacelor folosite de stilul vorbit fac parte și construcțiile incoordonate, așa-zisele anacolute, ca în exemplele: *Băiatu' dintîi, pe cînd se-ntorcea de la Smirna, i se cufundase corabia încărcată... Or să-l vîre întîi în temniță, și pe urmă, cînd i-or da dru-*

mul, să-ntinză mîna pe la porţile ălora de i-a-ndopat cu atîtea bunătăţi şi daruri... Strigă pomojnicul: „Cine-i?" Hoţii cei doi, fugi care-ncotro! Notez şi un exemplu al procedeului afectiv constînd din repetire cu inversarea ordinii cuvintelor: *O să-ţi rup oasele... Oasele am să ţi le rup.*

Nu vreau să istovesc toate modalităţile exprimării orale în stilul lui Caragiale, căci acestea ar putea procura ele singure materia unei lungi cercetări. Dar chiar din puţinele exemple citate, rezultă destul de limpede una din caracteristicile limbii pe care Caragiale o pune în gura personajelor sale şi a aceleia folosite de el însuşi atunci cînd vorbeşte despre ele. Această limbă vorbită aparţine însă unui loc şi unui timp, adică unei regiuni şi unui moment istoric; ea este localizată şi datată. Ea este mai întîi o limbă muntenească. Însuşirea aceasta provine din multele ei variante fonetice şi morfologice. Pentru variantele fonetice observ formele: *pîntre* (= printre), *pîn cîte* (= prin cîte), *pîn căciulă*, *pîn lume*, *pîn degete*, *păcum* (= precum), *daca*, *consumăţii*, *a mînţine*, *sîrman*, *balton*. Observ de asemeni iotacizarea: *scoţ*, *pierz*, *ascunz*, *simţ*. Cît despre variantele morfologice, Caragiale a notat forma muntenească a pronumelui demonstrativ *a* pentru *aceea*, *acea*, *ăla* pentru *acela*, *ăsta* pentru *acesta*, ca în exemplele: *Una dintre fetele lui Zamfirache Ulierul... a de s-a logodit cu Ilie Bogasierul... A mai micşoară... A din urmă...* Acest pronume demonstrativ este uneori postpus: *negustorilor ălora... articolul ăl de astă seară*; alteori este dat în acuzativ fără prepoziţie: *ăsta parcă-l mai puseşi odată la lot.* Printre variantele morfologice (mai generale de altfel) subliniez încă formele alterate ale pronumelui personal, în exemplele: *nepoati-si*, *nen'tu*, *nen'su* şi ale viitorului redat prin *oi*, *ăi*, *om*, d. p. *pîn-oiu pleca*, *cum ăi putea... ăi auzi... -ăi goni... ăi fi putînd... om vedea*, etc. Tot aci se cuvine să amintesc folosinţa foarte frecventă pe care Caragiale o dă aşa-zisului mai-mult-ca-perfect perifrastic (întîlnit de altfel nu numai în Muntenia): *A fost uitat s-o asigureze... Abu-Hassan şi-a povestit toate întîmplările de cînd s-a fost trezit din somn*

dimineaţa pînă a doua zi... Eu chiar i-am fost făgăduit prietenului Abu-Hassan să-l căpătuiesc... Ceruse împrumut o mică sumă unui prieten pe care l-a fost îndatorat pe vremuri cu mai mult. De asemenea amintesc compunerea cu gerunziul, în locul participiului trecut, ca de pildă: *parc-ar fi-ntîlnind pe omul dumitale... să mă fi cunoscînd?* Notez folosirea populară a formei reflexive a verbului, cu funcţiune pasivă: *Aseară s-au prins doi inşi, un bulgar şi un italian...* Personajele lui Caragiale mai întrebuinţează persoana I a indicativului prezent de la verbul *a putea*, cu modificarea în temă: *poci*, adeseori auzită în Muntenia, dar nu numai aici. Într-un rînd întîmpinăm şi forma participiului trecut a verbului *înţelege*, construit altfel decît verbele cu tema terminată în *d* sau *g*, care îşi schimbă această terminaţie cu *s*: *Ai înţelegut* (prin analogie cu *priceput, aşternut, bătut, început, încrezut, petrecut*, etc.) *unde bătea vorba Tarsiţii priotesii?*

Dacă pentru funcţiunea localizatoare a limbii personajelor lui Caragiale am dat cîteva exemple în legătură cu particularităţile ei fonetice, morfologice sau cu unele forme verbale, pentru facultatea ei de a *data*, adică de a se lega de un anumit moment al timpului, exemplele sînt de căutat mai ales în vocabular. Împrejurarea este explicabilă dacă ne gîndim că formele sînt mai mult sau mai puţin statornice, în timp ce vocabularul reprezintă partea mai mobilă a limbii, aceea care stă în legătură cu dezvoltarea societăţii, cu noţiunile noi pe care le primeşte, cu influenţele cărora li se deschide. „*Vocabularul*, scrie I. V. Stalin, în „Marxismul şi problemele lingvisticii", *se află într-o stare de schimbare aproape neîntreruptă. Principiile structurii gramaticale se păstrează în decursul unei perioade de timp foarte îndelungate...*" Studiul vocabularului lui Caragiale este unul din cele mai interesante pentru cine doreşte să urmărească mai de aproape procedeele artei sale. Scriitorul care ne-a dat, în opera sa, unul din momentele cele mai de seamă ale limbii romîneşti în veacul al XIX-lea, ne-a prezentat limba noastră în momentul cînd ea păstra încă, în atîtea din elementele mobile ale voca-

bularului ei, amintirea secularei apăsări turceşti şi fanariote. Cuvintele provenind din sectorul acestor influenţe nu sînt însă egal repartizate în întregimea operei carageliene. Cînd scriitorul aşază naraţiunea sa într-un mediu presupus a fi rămas neatins de influenţa străină, în mediul rural, ca în „La hanul lui Mînjoală", „În vreme de război", „La conac", nu întîmpinăm nici unul sau aproape nici unul din termenii, altfel atît de numeroşi, de provenienţă turcească sau grecească. În „Calul dracului" însă, adică în povestirea cu multe elemente de supranatural, în care vorbesc zîna transformată în cerşetoare şi băiatul pribeag, care nu este altcineva decît personajul infernal Prichindel, tratat aici în manieră amabilă, turcismele şi grecismele îşi fac apariţia. Aceste personaje sînt însă, în întruparea lor pămînteană, un fel de aventurieri, oameni trăind pe drumurile ţării, cu o experienţă mai întinsă decît a ruralilor. Nu este deci de mirare că în vorbirea acestora apar turcismele: *tacrir*, *puşlama*, *belea*, *boi* (= statură, înfăţişare), *coşcogea*, *agiamiu*, *bidiviu*, grecismul: *aghioase*, pentru a nu mai vorbi de alte cuvinte ca *terchea-berchea* sau *cioflingar*, cel dintîi de origine maghiară, celălalt reprezentînd o corupţie a germ. *Schuhflicker*, cuvinte pătrunse probabil mai întîi în mediul orăşenesc. Cînd povestirea se referă la mica burghezie, negustori sau mărginaşi ai oraşelor, turcismele şi grecismele apar din nou cu funcţiunea de a picta mediul. Despre „Cănuţă, om sucit" ni se spune: *S-a culcat îmbrăcat pe mindir şi a dormit tun pînă la ziuă, parcă făcuse un ziafet.* Într-un dialog: *Mă iertaţi, sărut mîna, răspunde cu glasul ca miambalul jupînul* [lui Cănuţă, unei doamne]. Moartea lui Cănuţă se produce *dintr-un nimic, pentru un moft* etc. Termenii datoraţi acestor influenţe revin ori de cîte ori o cer nevoile evocării şi sporesc, cum este natural, în naraţiunile orientale sau în cele legate de mediul fanariot, indicînd, prin felul cum sînt grupate, sectoarele de influenţă mai întinsă. Întîmpinăm astfel turcismele din domeniul vieţii militare: *olac* (= curier, ştafetă), *meterhanea* (= muzică militară), *levent* (= soldat din marina turcă, călăraş,

voinic); din comerț: *bogasier* (= negustor de manufactură), *aliș-veriș* (= mers bun al afacerilor, negustorie), *chesat* (= lipsă de vînzare), *selemet* (= sfîrșit rău, ruină), *isnaf* (= breaslă, breslaș); moravuri: *șart* (= cuviință, datină, obicei, regulă), *belea* (= supărare, necaz, încurcătură), *marafet* (=mijloc viclean, nazuri), *giumbuș* (= comedie, haz), *ififlîu* (=lefter, afit), *bacșiș* (=dar în bani), *chiolhan* (= chef, banchet, veselie), *ziafet* (= petrecere cu mîncare, băutură și muzică), *tabiet* (= deprindere regulată, confort); expresii ale abuzului și ale disprețului: *hatîr* (= favoare), *soitar* (= bufon, caraghios), *agiamiu* (= începător, novice), *pușlama* (= secătură, om de nimic), *pehlivan* (= acrobat, saltimbanc, înșelător), *cenghene* (= țigan), *budala* (= gogoman), *zamparagiu* (= strengar, desfrînat); jocuri: *otuzbir*, *ghiordun*, *cacialma* (= tragere pe sfoară), *merchez* (= dibăcie în jocul de cărți); apoi și în alte domenii mai puțin reprezentate, ca: justiție: *mufluz* (= falit), *tacrir* (= interogatoriu); îmbrăcăminte: *sileaf* (= brîu în care se înfig arme), *ibrișim* (= mătase răsucită pentru cusut sau brodat), *ipingea* (= manta de ploaie); artă culinară: *zumarica* (= prăjitură), *mezelic* (= mezel, semințe de dovleac, dres, aromă); arhitectură: *sagnasiu* (= un fel de balcon); animale: *bidiviu* (= cal frumos și sprinten). Mai însemnez și adverbele și adjectivele: *techer-mecher* (= pe sus, cu nepusă masă), *coșcogea*, *gogiamite* (= foarte mare), sau interjecția: *helbet!* (= desigur, fără grijă), acesta din urmă aparținînd unei categorii puțin reprezentate, desigur pentru motivul că limba turcă n-a fost niciodată la noi o limbă de conversație.

În ce privește termenii de proveniență neogreacă, categoriile de mai sus sînt reprezentate, pentru viața militară, cu *palicar* (= soldat grec, voinic), pentru moravuri, cu *dichis* (= bună rînduială, rost, găteli femeiești), *exoflisi* (= a se scăpa de cineva), *isichie* (= liniște, tihnă), *filotim* (= darnic, galanton), pentru administrație și justiție, cu *politie* (= cetate), *clironom* (= moștenitor), pentru comerț cu *taxid* (= călătorie în străinătate pentru aducere de mărfuri),

pentru expresia disprețului, cu *pramatie* (= om de soi rău), la care se adaugă termenii în legătură cu expresia sentimentelor, ca *parapon* (= supărare, mîhnire, necaz), *pandalie* (= furie, hachiță, toane) și cu viața nobiliară și rangurile de noblețe, precum: *ipochimen* (= persoană, personaj), *protipendadă* (= rang de frunte în clasa boierească), *evghenist* (= nobil), *simandicos* (= cu vază, distins, respectabil) ș.a.

Influența turcească a început să scadă către mijlocul veacului trecut, scoțînd din uz multe din cuvintele înșirate mai sus, care astăzi nici nu mai sînt înțelese. Influențele orientale se retrag în fața noilor înrîuiri apusene. Partea mobilă a vocabularului primește noi termeni din sorgintea corespunzătoare. Este drept că sub aparențele noi stăruiau adeseori vechile deprinderi, mai ales atunci cînd în noul stat, el însuși un instrument politicianist al exploatării, fondul vechi de cuvinte mobile reapare. Limba prin unele elemente de vocabular suferise însă modificări adînci. Caragiale ne-a înfățișat această stare de lucruri într-un articol al său din *Gazeta Poporului* 1895, intitulat *Grămătici și Măscărici*, în care paralelismul situațiilor în epoca fanariotă și în epoca liberală este subliniat prin paralelismul vocabularului. Altădată, ne spune Caragiale, boierii, lipsiți ei înșiși de învățătură, întrețineau pe lîngă ei grămătici, copii, *mai mult sau mai puțin deștepți, ieșiți din rîndurile mojicimii și procopsiți cu carte și condei la umbra mânăstirilor grecești.* Aceștia scriau zapisele și jelbile boierului. Dar afară de grămătic... *orice boier care se respecta mai avea încă un alt slujbaș intelectual, tot atît de neapărat unei curți boierești cu întinse relații sociale. Pe atunci, cînd nu se pomenea de viață publică și cînd* elita socială *și* high-life *se numea* protipendadă, *boierul în loc de* Capșa *și de* Bar, *avea sindrofie și chefuri acasă, numa-nișlicel și-n meși*; *în loc de* Hugo *avea un taraf de lăutari și un măscărici. Slujba acestuia era să spue caraghioslîcuri la chef, să păcălească pe musafiri și chiar pe stăpînu-său și să spună pe grecește cucoanelor ceea ce damele aud azi pe franțuzește la Hugo.* Boierii, continuă Caragiale, mai folo-

seau pe măscăriciu, punîndu-l să înjure cu trivialitate pe rivali, atunci cînd erau *scîrbiț[i] pînă-n suflet că [i]-a scos Vodă dela ipolipsis*. Locul grămăticilor și măscăricilor îl luaseră noii gazetari ai regimului burghez și liberal. *Aceștia nu mai scriu jelbi la Divan și la Domnie; dumnealor fac articole politice în privința prerogativelor coroanii și asupra tacticii de opoziție în urma evenimentelor de la 3 octombre — dată fatală pentru bazele regimului parlamentar. Se-nțelege că precum jalba scrisă de grămătic o iscălea odinioară, cu pecetea de la inel, boierul de bună credință, lumea schimbîndu-și numai forma, tot așa și astăzi profesiunile de credință le scrie „cu îndelungă fidelitate", proletarul intelectual, iar boierul le subscrie „cu robustă convingere"*. Paralelismul este evident. Cele două situații se oglindesc și în tabloul lor lingvistic. În lumea veche avem nu numai grămătici și măscărici, dar și *protipendadă, sindrofie, chefuri, caraghioslîcuri, ișlicel, meși și ipolipsis*; în lumea nouă *high-life* și *bar, articole politice, prerogative, tactică, opoziție, evenimente, regim parlamentar, dată fatală, fidelitate, robustă convingere*. Dacă însă într-o altă frază, caracterizînd pe boierii de altădată în comparație cu cei de pe vremea sa, îi numește pe aceștia *cilibii* și *subțiri*, primul termen al acestei caracterizări, de proveniență turcă, strecoară în acompaniament ideea că ei rămăseseră deopotrivă cu aceia ai vechii țări, din vremea exploatării turcești.

Influența franceză apare mai întîi în frazeologia politică și literară, dar cuprinde și alte sfere de viață, pe măsură ce burghezia se deschidea din ce în ce mai mult acestei influențe. Acțiunea ei este deocamdată destul de puțin adîncă, după cum o dovedesc două împrejurări surprinse de Caragiale cu rara lui intuiție stilistică. Iată-l, în „O scrisoare pierdută", pe Farfuridi perorînd în discursul său. Farfuridi se exprimă cu incoerență, dar în obișnuitul jargon politic al vremii, vorbind despre: *extremitate, exagerațiuni, chestiune politică, idei subversive, ocaziuni solemne, probe de tact* etc. Cînd însă personajul părăsește tribuna și depune haina demnității oratorice, dar continuă să se răfuiască

cu adversarii, limbajul lui recurge la vechile expresii: *Ia scuteşte-mă cu mofturile d-tale!* îi strigă el lui Caţavencu. Şi după un moment: *Vă-nvăţăm noi, papugiilor!* Impetuozitatea mîniei dărîmă construcţia verbală neologistică şi vechiul fond mobil de cuvinte, atît de bogat în exprimarea dispreţului, reapare. Adîncimea relativ mică a influenţei franceze se vădeşte şi în faptul că unele din neologismele datorate acesteia sînt de fapt barbarisme, sau sînt folosite cu pronunţia lor originală. În discursul său, Farfuridi întrebuinţează forma *depandă*, iar Pristanda îi cerea lui Trahanache: *Suspandaţi* [şedinţa]! *...permite-mi pentru ca să-ţi prezant pe cetăţeanul Dumitrache Titircă*, i se adresează în „O noapte furtunoasă", Nae Ipingescu lui Rică Venturiano. Cînd un cuvînt străin apare, într'o limbă, în forma pronunţiei lui originale, este un semn că transplantarea lui este recentă şi că influenţa culturii respective a rămas superficială, deoarece n-a găsit încă mijlocul adaptării cuvintelor aduse cu sine la sistemul fonetic al limbii naţionale. Acesta este tocmai cazul formelor de care ne ocupăm. În generaţia următoare, aceea a „Momentelor", despărţită de personajele „Comediilor" printr-o viaţă de om, formele acestea dispar. Oamenii „Momentelor" au învăţat franţuzeşte. Ei întrebuinţează expresiile franceze, fără nici o preocupare de adaptare a lor, nici măcar inabilă. Ei ţin *carnet mondain*, cultivă *la causerie*, se tem că o lege va trece *à la vapeur* prin cameră, se apostrofează cu *espèce d'imbécile* etc. Apare de asemenea germanismul *ţal!* strigat chelnerului pentru plată, şi expresiile engleze *high-life* şi *five o'clock-tea*. Burghezia devenea cosmopolită.

Am arătat mai sus că influenţele franceze apar în vorbirea oamenilor lui Caragiale cu ocazia notării frazeologiei lor politice. Trebuie să adăugăm că în aceeaşi frazeologie apar şi infiltraţiile latinist-eliadiste, propagate prin presa liberală a vremii. Eliadismele lui Caragiale au însă un anumit trecut, mai puţin cunoscut, şi care merită a fi amintit. După 1870, cînd Caragiale apare în publicistică, îndrumarea latinistă şi eliadistă domina încă în presa cotidiană şi în revistele literare ale Capitalei. Cine citeşte astăzi

„Romînul" lui C. A. Rosetti şi „Transacţiunile literare şi ştiinţifice" sau „Revista contimporană" găseşte imaginea ravagiilor pe care le produsese încercarea de reformare a limbii noastre prin apropierea de izvoarele latine sau de formele altor limbi romanice moderne. A fost oare Caragiale contaminat, în vreunul din momentele începuturilor sale, de curentele lingvistice foarte generale pe-atunci? Răspunsul acestei întrebări nu poate şovăi decît dacă nu ţinem seama de ironia caragieliană, activă chiar din primele clipe ale publicisticii sale. În 1874 Caragiale publică în „Revista contimporană" o poezie intitulată „Versuri" care voia parcă să facă dovadă că autorul ei ştie să se exprime în jargonul literar al vremii: *Plecat pe cărţi bătrîne, consumă-ţi anii toţi, Sacrifică-ţi vederea, cătînd fărăncetare Ca să găseşti ideea funestă pentru care S-alerge-n valuri sute de mii de sacerdoţi.*

Poezia continuă cu aceeaşi abundenţă de neologisme latiniste sau cu forme eliadiste, precum: *armate formidabili, nenumerabili brute, mortali* [pentru *muritori*] etc. În acelaşi an, începînd să colaboreze la revista „Ghimpele", Caragiale publică un şir de cronici în aceeaşi manieră latinist-eliadistă, al căror caracter umoristic nu mai lasă nici o îndoială asupra intenţiilor sale polemice faţă de o anumită parte a gazetăriei şi literaturii vremii. Cea dintîi dintre aceste contribuţii, o „cronică fantastică" descrie, folosind ficţiunea unei lumi exotice, propria noastră capitală, faţă de ale cărei moravuri are aerul că încearcă mirare. Întreaga naraţiune foloseşte vocabularul şi formele categoriilor publicistice care provocau ironia lui, ca: *prin escelinţă, lugubră fantazie, fatigă, încîntămînt, primatur* etc. Comicul paginilor de felul acestora provine, în primul rînd, din înfăţişarea schimonosirii verbale a anumitor cercuri publicistice ale vremii şi constituie una din primele satire caragieliene. Aceste pagini sînt premisele discursurilor lui Farfuridi şi Caţavencu, ca şi ale articolului lui Rică Venturiano din „Vocea Patriotului Naţionale", adevărat compendiu al frazeologiei liberale, cu franţuzismele, latinismele şi eliadismele ei: *Democraţiunea*

romană, sau mai bine zis ţinta Democraţiunii romane este de a persuada pe cetăţeni, că nimeni nu trebuie a manca de la datoriile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fundamentale, sfînta Costituţiune... Nu! în van! noi am spus-o şi o mai spunem: situaţiunea Romîniei nu se va putea clarifica; ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea veritabilelui progres, pînă ce nu vom avea un sufragiu universale. Această frazeologie neologistică, pe care de altfel o mai corupe şi modul în care o articulează cititorii ei, a caracterizat-o Caragiale însuşi în articolul despre D. A. Sturdza, vorbind despre *calabalîcul de vorbe late, cu care falsa şcoală liberală a umplut de cincizeci de ani capetele seci.* Amănuntele lingvistice ale acestei franzeologii aparţin aceleiaşi opere şi aceluiaşi curent.

Cu particularităţile observate în urmă depăşim funcţiunea de datare a limbii personajelor lui Caragiale şi intrăm în domeniul funcţiunii ei *critice.* Aceste particularităţi ne introduc în realismul critic al limbii caragieliene. Notîndu-le, Caragiale ne face să simţim nu numai epoca, după ce ne-a făcut a simţi provincia în care trăiesc oamenii săi, dar şi atitudinea scriitorului faţă de aceştia. Caragiale a luat o atitudine critică faţă de numeroase tendinţe şi grupuri sociale ale timpului său, dar în special împotriva politicianismului liberal şi a creaturilor lui, trăind parazitar în cadrul statului, adaptat intereselor acestuia. Atitudinea critică a lui Caragiale a pus în evidenţă falsul democratism, pretenţia unei culturi neasimilate, prostia şi vulgaritatea. Urmărind-o în manifestarea ei lingvistică, atitudinea critică a lui Caragiale foloseşte mijloace dintre cele mai felurite. Pe unele din ele le-am semnalat mai sus. Un altul este folosirea locurilor comune, a expresiilor consacrate şi care corespund unei idei curente, nu numai în „Comedii", dar şi în „Momente". Acestea din urmă, publicate în ziarul „Universul", începînd din 1899, reţin cîte un aspect din moravurile sau evenimentele vremii, apărînd ca un comentar al lor. Ingeniozitatea lui Caragiale a constat, în aceste cazuri, să surprindă locurile comune ale momentului, micile fraze gata făcute, acele care se

impuneau tuturor şi dispensau pe vorbitor de examinarea proprie a faptelor şi de exprimarea personală. În 1900, Curtea de Casaţie aduce o decizie cumpănită într-o afacere criminală. Momentul este fixat în schiţa „O lacună". Într-o discuţie, la berărie, între mai mulţi prieteni funcţionari, Lache Diaconescu constată că *legea noastră penală prezintă o lacună*: lipsa pedepsei cu moartea. I se replică *în numele principiilor moderne*. Sache Protopopescu *se ridică împotriva teoriei barbare a lui Diaconescu. Lacuna legii penale, principiile moderne, teoria barbară* fac parte din ţesătura verbală a momentului. Dacă există, prin vocabular, o limbă a unei întregi epoci, există şi una a unor răstimpuri mai scurte, în care cuvintele intră în asociaţii constrîngătoare, dar instabile: vremea le destramă curînd. În mod general se poate spune, de altfel, că totdeauna, pentru a se exprima, vorbitorii lui Caragiale recurg la asociaţiile prestabilite ale limbii, la felurile mai mult sau mai puţin obşteşti ale vorbirii unui moment. Să ascultăm încă o dată ce ni se spune despre Lache Diaconescu:... *Lache a intrat deja în desbatere şi „pentru prima oară în viaţa lui", trebue să constate cu regret că legea noastră penală prezintă o lacună... De astă dată însă, Lache întîmpină o opoziţie crîncenă. Mai cu seamă Sache Protopopescu se ridică în contra teoriei barbare a lui Diaconescu cu un formidabil bagaj de argumente ştiinţifice.* În acest text vorbeşte autorul, dar printr-un procedeu asupra căruia vom reveni, în vorbirea lui intră expresiile personajelor sale. Astfel de expresii: *pentru prima dată în viaţa mea, a constata cu regret, opoziţie crîncenă, bagaj formidabil de argumente*, sînt tot atîtea legături de cuvinte pe care vorbitorii, incapabili ei înşişi de o gîndire proprie, le extrag din recuzita expresiilor consacrate ale limbii contemporane. În „Reformă", citim: *Sîntem în epoca reformelor; spiritul public se agită asupra atîtor şi atîtor chestiuni, toate „vitale, a căror rezolvare nu mai poate suferi întîrziere"*. Scriitorul închide ultimele cuvinte între ghilimele, le atribuie adică unui personaj tipic care se exprimă în locurile comune ale epocii. Însăilări tipizate de cuvinte, ca acestea, sînt foarte

numeroase în Caragiale. Consemnîndu-le, scriitorul ne face a înţelege ce gîndeşte despre inteligenţa personajului care le întrebuinţează şi a grupului său: mică burghezie politicianistă şi funcţionărească, imbecilizată prin îndepărtarea de la oricare din formele creaţiei, refugiată în automatismele vorbirii.

Pentru a zugrăvi lipsa de cultură şi decăderea intelectuală a personajelor sale, Caragiale a recurs la numeroase procedee ale comicului verbal: deformări de cuvinte: *iconomie*, *odicolon*, *compromenta*, *intidenţie* [pentru *intendenţă*], *catindat*, *dipotat*, *vanghelistul*, *subfirugul*, *asenţie* [pentru *esenţă*], *vitrion*, *revoluţie*, *polinez* [pentru *polonez*], *ostroment*, *apropitar*, *grandirop* [pentru *garderobă*], *bagabont*, *canţilerie*, *cremenal*, *isplica* etc.; etimologii populare: *cerneală violentă*, *intrigatoriu* [pentru *interogatoriu*], *vermult* [pentru *vermut*], *Marcu Aoleriu*, *geantă latină* etc.; ticuri verbale: *ei, aşi! parol! c-eşt' copil? eşti teribil, monşer, parol! mă-nţelegi! aveţi puţintică răbdare!* Mijloacele comicului verbal nu sînt găsite de Caragiale numai în vocabularul oamenilor pe care-i observă, dar şi în particularităţile lor morfologice şi sintactice. O trăsătură adeseori notată de scriitor în vorbirea oamenilor inculţi este, de pildă, lipsa acordului dintre subiect şi predicat: *Şi spiţerii nu ştiu ce-a făcut, ce-a turnat pe bilet şi-n două minute a ieşit iar dungile la loc... Te-a căutat doi inşi... Camerele s-a-nchis de săptămîna trecută.* Mari efecte de umor a scos Caragiale dintr-o anumită legătură între propoziţia principală şi cea secundară a unei fraze, prin conjuncţia *pentru ca*: *Asta nici o umanitate nu poate pentru ca să fie... Nu face să lăsăm damele pentru ca să ne aştepte... Cînd orice asasin, mă-nţelegi, plătit de o mînă criminală, poate pentru ca să vie... Onorabile domn, permite-mi pentru ca să-ţi prezant pe cetăţeanul Titircă...* Comicul acestor construcţii provine de pe urma introducerii nepotrivite a unei propoziţii obiective prin conjuncţia *pentru ca*, aceea care introduce de regulă o propoziţie finală. Vorbitorii care se exprimă astfel au deci aerul că exprimă un scop, cînd nu este de loc cazul s-o facă. În schiţa „Proces-Verbal", unde este

imitat stilul analfabet al administrației de pe vremuri, Caragiale a pus în lumină și alte modalități ale exprimării inculte, cum este întrebuințarea unor părți de cuvînt fără complinirea necesară:... *d. Stavrache Stavrescu... după ce l-am eliberat azi dimineață de la secție, deoarece la prima cercetare ce am făcut-o aseară, pentru scandalul provenit* (provenit din ce?)... *o lampă sistem cu două fitiluri de porțolan cu abajur pentru suma de 18 lei, contestînd patru* (cine?) *care pretinde propietarul iar dînsul susține* (ce susține?)... *Avînd în vedere că după intervenția noastră pentru a împăca pe părți, am luat în cercetare* (ce?) *și actele constatînd* etc.; sau utilizarea unor construcții relative, cu omisiunea termenului cu care urma să se facă relația: ...*ambele chiriașe împreună cu mama și mătușa lor l-ar fi insultat și chiar l-ar fi lovit, încît de-abia a scăpat spre a veni să reclame, care noi n-am constatat* etc. Un cercetător viitor ar putea relua problema, pentru a stabili toate categoriile, mult mai numeroase, ale comicului verbal și stilistic în proza lui Caragiale.

Am distins între funcțiunea critică, de localizare, datare, individualizare și tipizare a limbii personajelor lui Caragiale. Aceste felurite funcțiuni nu lucrează însă separat, ci mai totdeauna împreună. După ce am arătat deci feluritele lor procedee, este necesar să le vedem colaborînd. Alegem un singur exemplu, din nenumăratele care ar putea fi citate, pentru a pune în lumină complexa semnificație a textelor caragieliene. Să ascultăm pe polițistul Pristanda, povestind o întîmplare a lui: chipul în care a izbutit să surprindă secretele adversarilor prefectului și ai partidului la putere, pe care el îi slujește cu servilitate: *Aseară pe la zece și jumătate, mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe o parte să ațipesc numai un minuțel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon: „Desbracă-te, Ghiță și te culcă". Eu, nu, eu, la datorie, coane Fănică, zi și noapte la datorie. Așa, mă scol cam pe la douăspce fără un sfert, și pardon, mă desbrac de mondir, scoț chipiul, mă-mbrac țivilește și plec ... la datorie, coane Fănică. Pînă să plec, se făcuse vreo unul după doăspce. O iau prin*

dosul Primăriei și apuc pe maidan ca să ies la bariera „Unirii". Cînd dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele din dos ale lui d. Nae Cațavencu și ferestrele vraiște. Ulucile înalte... dacă te sui pe uluci, poți intra pe fereastră în casă. Eu, cu gîndul la datorie, ce-mi dă în gînd ideea? zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... Cine străbate acest mic text întîmpină forme muntenești, ca verbele iotacizate: *scoț, văz*, apoi forme ale epocii, cum ar fi franțuzismele: *pardon* (ca interjecție) și *onorabilul* (împrumutat din vorbirea parlamentară la începutul epocii liberale), apoi forme care-l caracterizează în special pe personaj și categoria lui, cum ar fi diminutivul modestiei *minuțel*, care nu exprimă atît scurtimea momentului, cît mica libertate pe care și-a îngăduit-o personajul, sau: *nevasta zice, pardon, desbracă-te, Ghiță, și te culcă*, care aduce un accent de pudoare față de intimitatea pe care funcționarul umil își permite s-o dezvăluie superiorului său, sau repetarea intensificatoare a cuvîntului *datoriei* care vrea să sugereze zelul funcționarului sau expresia *coane Fănică* adresată șefului și care exprimă servilitatea vorbitorului, după cum însăilarea de cuvinte: *ce-mi dă prin gînd ideea?* este a unui semidoct. Vorbirea lui Pristanda este deci a unui funcționar muntean, din epoca liberalismului, servil, ignorant și umil, a unui individ tipic pentru regimul care-l folosea. Simpla grupare a tuturor acestor fapte de limbă indică deci și locul și timpul și caracterul personajului și atitudinea scriitorului față de el.

Folosind aceste mijloace iese la iveală o lume înjosită ca produs al regimului care o stăpînea. Depunînd, în 1907, sub impresia evenimentelor zguduitoare, pana poetului dramatic și satiric, pentru a lua pe aceea a filozofului social, Caragiale evocă clientela politică a partidelor istorice și oligarhia care o folosea: *...plebea incapabilă de muncă și neavînd ce munci, negustori și precupeți de mahalale, scăpătați, mici primejdioși agitatori ai satelor și împrejurimilor orașelor, agenți electorali bătăuși; apoi productul ibrid al școalelor de toate gradele, intelectualii semiculți, avocați*

și avocăței, profesori, dascăli și dăscălași, popi liberi cugetători și răspopiți, învățători analfabeți — toți teoreticieni de berărie; — după aceștia, mari funcționari și impiegați mititei, în imensa lor majoritate amovibili. Din toate aceste categorii se recrutează personajele „Comediilor" și „Momentelor" și vorbirea lor, împlinită din reminiscențele vechii terminologii a impilatorilor turci fanarioți, din ecourile noii culturi apusene rău asimilate, din frazeologia politicianismului liberal, din deformări și automatisme, este produsul lingvistic al lumii satirizate de Caragiale.

Am deosebit la începutul acestor pagini între limba personajelor lui Caragiale și aceea a scriitorului însuși. Deosebirea aceasta nu este tocmai ușor de făcut, pentru că atunci cînd încetează dialogul, folosit de altfel într-o foarte largă măsură în scrierile autorului nostru, și începe referatul lui, el introduce și aici felul de a vorbi al oamenilor săi, prin efectul așa-numitului stil indirect liber: un procedeu literar destul de vechi, deoarece el a fost semnalat și la scriitorii clasici, dar căruia i s-a dat o întrebuințare mai întinsă de către prozatorii veacului trecut. Astfel cînd în „Tren de plăcere" ni se spune: *E atît de aproape Mazăre de gară, că nu face pentru ca să mai dai parale la birjă,* înțelegem că construcția cu *pentru ca* nu este a autorului, ci a unuia din vorbitorii schiței. Cînd în „Cîteva păreri", citim: *Într-o scenă memorabilă a lui Victor Hugo, nobilul hidalgo Silva prinde la fidențata și pupila lui, mîndra Doña Sol, pe doi cavaleri. Pe toți sfinții Castiliei și Aragonului! Doi. Măcar unul! Și tot era prea mult,* pricepem că exclamația: *Pe toți sfinții Castiliei și Aragonului!* este a lui Silva. În „La hanul lui Mînjoală", cînd ni se povestește scena plecării: *Am zis: hi! la drum! și mi-am făcut cruce; atunci am auzit bine ușa bufnind și un vaiet de cotoi. Gazda mea știa că nu o văz, intrase de grab în căldură și apucase pe cotoi cu ușa, desigur. Afurisit cotoi! se tot vîră pîntre picioarele oamenilor,* exclamația *Afurisit cotoi!* și fraza care-i urmează sînt ale personajului care povestește — dar din momentul anterior al întîmplărilor sale — sau poate ale

hangioaicei; în ambele cazuri însă notația aparține altui plan. Alt exemplu, din nuvela „În vreme de război", unde referatul scriitorului se continuă în vorbirea directă a personajului, fără nici un semn grafic care s-o anunțe: *Pe cînd d. Stavrache își ridica așa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iacă-tă altă scrisoare: e tot de la Turnu-Măgurele — de astă dată însă e slovă străină... Slovă străină!... Ei — lucru dracului!...* Ultimele propoziții exclamative sînt ale d-lui Stavrache. În nuvela „Păcat", doi prieteni stau de vorbă: *Steteau aci față-n față cei doi bătrîni și buni prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei! Și aceasta reducea pentru Cuțiteiu la proporții ce nici nu mai merită socotite, spaimele părintelui. La urma urmelor, ce lucru mare și grozav?... E ceva să se-ntîmple mai des și mai lesne? Ce?... Se iubesc doi oameni tineri... Ei! Ș-apoi?... Lume nu e?* Începînd cu prima frază interogativă, cuvintele nu mai sînt ale autorului, ci ale unuia dintre convorbitorii scenei povestite. Stilul indirect liber și amestecul referatului scriitorului cu vorbirea directă a personajelor sale sînt mijloacele folosite de Caragiale pentru a zugrăvi felul vorbirii oamenilor săi, altfel decît prin dialog. Identificarea pasajelor astfel întocmite este o operație indispensabilă pentru a stabili punctul de unde poate fi recunoscut modul de exprimare al autorului însuși.

Trebuie să spunem că acest mod este susținut de numeroase tehnice ale stilului vorbit. Chiar în exprimarea ideilor abstracte, Caragiale nu uită că este dramaturg și povestitor. Să ne oprim o clipă în fața articolului „Cîteva păreri", cel mai de seamă dintre textele în care Caragiale și-a exprimat ideile lui estetice. Procedeele „Comediilor" și ale „Momentelor" apar și în acest text. Întîmpinăm mai întîi numeroase fraze interogative și exclamative: *Ei! Atunci de unde ar mai țîșni adevărul?... Ei! Asta e asta. Cui dintre aceste două categorii de producători intelectuali să acordăm stima? Ei! Vezi, ăsta este lucrul pe care n-ar trebui să-l uităm niciodată cînd vorbim despre reproduceri intelectuale... Dar, să ne întoarcem la talent. Ce este talentul? De!*

Aceasta este nu prea uşor de spus, dar poate nu de tot imposibil. Exprimarea ideilor prin dialog este de asemenea mult folosită. Pentru a lămuri o anumită deosebire teoretică, ideile sînt făcute să se întîmpine ca într-un dialog, de fapt în dialogul deliberării intime, introdus aici prin una din formele adresării în limba vorbită: *Mă rog, între o insectă care trăieşte o singură zi la umbra unei piramide egiptene şi piramida aceea, care este deosebirea cea mai adîncă? Dimensiunile, densitatea şi soliditatea structurii materiale? Durabilitate în timp? Desigur nu. Deosebirea cea mai adîncă între ele e că insecta e vie, iar piramida nu.* Alteori scriitorul nu se opreşte la dialogul intim al deliberării, ci închipuie un dialog real cu cititorul său: — *Ce frumos stil! ce minunat! zici d-ta. Iată un model de stil pompos, grandios, sublim. — Mărturisesc, răspund eu, că n-am prea citit de mult un curs de retorică. Poate că în retorica d-tale oficială aşa lucru să se numească stil sublim; să-mi dai însă voie să-l numesc, cu tot respectul pentru d-ta... — Cum? — Stilul prost. — Ce? Dar ăsta este stilul tutulor poeţilor celebri ca Victor Hugo, Schiller, Lamartine, Bolintineanu... Poate fi şi al lui sfîntul Ion-Gură-de-Aur, tot cum zic eu rămîne. — Dar de ce? nu-nţeleg* etc. Pentru a ilustra cum procedează un scriitor fără şi unul cu talent, Caragiale introduce o povestire: *Tincuţa începe să vorbească cu Petru numai şi numai de Paul: Paul în sus. Paul în jos, Paul e drăguţ, glumeţ, spiritual; nostim,* charmant; *Petre cam începe să ţîfnească* etc. Cuvîntul francez *charmant* face parte din vocabularul unora din personajele „Momentelor". În altă povestire introdusă în expunerea teoretică, găsim şi un alt procedeu al prozei narative: stilul indirect liber: *Într-o şcoală de mahala, se abat claie peste grămadă o mulţime de mici cetăţeni, unul mai rău crescut decît altul, făcînd un zgomot haotic. Deodată uşa se deschide şi d. profesor intră. D. profesor este un om foarte rău şi are un nas foarte comic... Copiii rîd de nasul lui domnul.* În această frază, articolul proclitic indică o formă a limbii vorbite şi micul context în care apare aparţine copiilor, iar nu scriitorului.

Tot din vorbirea personajelor sale scoate Caragiale numeroasele idiotisme: *a-şi scoate focul de la inimă*, *voia întîmplării*, *a tăia capul* [pe cineva], *a-şi găsi beleaua*, *a nu se lăsa nici mort* etc., ba chiar şi cuvinte din sectorul oriental al vocabularului său: *ageamiu*, *marafet*, *tamnesam*. Micul tratat de poetică intitulat „Cîteva păreri" este deci scris, în mare parte, cu mijloacele limbii vorbite şi cu acele experimentate de scriitor mai înainte în compoziţiile sale dramatice şi narative.

Cînd mijloacele stilului oral şi ale vorbirii obişnuite ale personajelor sale încetează să mai fie întrebuinţate şi scriitorul vorbeşte în numele său, întîmpinăm un tablou lingvistic cu totul deosebit. În „Cîteva păreri", în „1907" şi în alte articole politice şi literare, întîmpinăm numeroase neologisme. Aceste neologisme nu aparţin însă nici vechii frazeologii politice, nici limbii conversative, pe care o vorbesc oamenii „Comediilor" şi ai „Momentelor". Neologismele articolelor literare şi politice corespund unor noţiuni de o abstractizare mai înaltă, adică noţiunilor unei culturi superioare. Iată un exemplu: *Noi ştim că, dintre toate fenomenele, acele ce ne interesează mai mult pe noi, oamenii, sînt mişcările sufleteşti ale omului. Un spirit paradoxal ar putea îndrăzni să spună că sînt două lumi întregi, două universuri. O picătură de rouă limpede ce cade din înălţimile senine, în drumul ei către pămîntul din care a fost sorbită-n sus, reflectă din pereţi-i tot văzduhul larg. Ceea ce, de la pereţii acestei infime sfere reflectoare, este fără margini în afară, se adînceşte-n năuntrul său, afundîndu-se iarăşi fără margini... Aşa e şi sufletul omenesc, ca bobul de rouă: o infimă oglindă sferică cu conştiinţa absurdei adîncimi proprii* etc. Toate neologismele acestui text: *fenomene*, *spirit*, *paradoxal*, *univers*, *a reflecta*, *infim*, *oglindă sferică*, *conştiinţa absurdei adîncimi proprii*, slujesc pentru a exprima idei înalte într-o formă concisă. Pentru fiecare din ele s-ar fi putut găsi, dacă nu un cuvînt aparţinînd vechiului fond al limbii, cel puţin o perifrază. Prin ocolirea neologismelor, împrumutate aici din ştiinţe şi filozofie, s-ar fi pierdut însă acea concizie a exprimării, care dă unora dintre

frazele textului citat caracterul lapidar al unor maxime. Stilul articolelor politice şi literare este un stil intelectualizat. În această privinţă remarcăm în „Cîteva păreri" întrebuinţarea verbului auxiliar la modurile predicative ca subiect al unor propoziţii: ...*Mai mult decît tot universul cel mare, ne interesează universul cel mic; fiindcă, cu cît cel dintîi se înalţă şi se depărtează tot mai mult de noi, cu atît cel d-al doilea se adînceşte şi ne pătrunde; unul se-ntinde, celălalt se strînge; unul este, celălalt sîntem* — estele *acela e o idee, numai acest* sîntem *e singura realitate posibilă.* Tot astfel, în schiţa umoristică „Amicul X..." i s-a întîmplat lui Caragiale să întrebuinţeze pronumele interogativ ca nume predicativ: *Eu nu sunt un cine, eu sunt un ce; în masa omenirii, eu sunt un număr trecut la statistica populaţiei* etc. Utilizarea unor părţi de cuvînt într-o altă funcţiune decît aceea obişnuită lor este o abatere de la limba vorbită, un procedeu al unui stil scriptic şi intelectualizat. Caracteristica aceasta apare şi în unele din construcţiile sintactice ale scriitorului politic şi estetic. Construcţia obişnuită a limbii vorbite este coordonarea, nu subordonarea, hipotaxa. Aceasta se iveşte însă adeseori, întregind construcţii arborescente, bogate în subordonate, atunci cînd Caragiale vorbeşte numai în numele său. Iată un text doveditor: *Dar iată că un mititel gnom se furişează sub coatele maestrului. Printre degetele titanului, care toate joacă de colo pînă colo pe complexa claviatură , mititelul îşi vîră şi el mîinile: nemereşte deschizăturile şi atingînd şi el cu dibăcie clapele, fără să supere cîtuşi de puţin, în fuga jocului, degetele marelui maestru, suprapune seriei de acorduri ale preludiului haotic o melodie care, fiindcă e rezultanta acestuia, se potriveşte cu acesta, e realizarea lui posibilă şi raţională.* Un autor învăţat mişcîndu-se în lumea ideilor abstracte, dispunînd de o gîndire complexă, care face necesară construcţia hipotaxică, apare în această parte a operei lui Caragiale, dezvăluindu-ne propria sferă de cultură, de unde a privit cu ironie, dar desigur şi cu amărăciune, către acele aspecte ale epocii sale, biciuite de satira lui.

Caragiale n-a fost un scriitor colorat, cu multe imagini, ţinînd să evoce aspectul sensibil al oamenilor şi

lucrurilor. Clasicismul său se dispensează de bogăţiile paletei. Abundenţa imagistică este, în evoluţia prozei noastre literare, un fenomen ulterior momentului lui Caragiale. Principala sa metodă artistică este, după cum am văzut, evocarea oamenilor prin felul vorbirii lor şi angrenarea acestora într-o situaţie dramatică, plină de mişcare. Se poate spune despre Caragiale că a scris totdeauna dramă, chiar în naraţiunile sale. Şi chiar atunci cînd şi-a debitat povestirea la persoana întîi, el se vede pe sine ca actor al unei scene dramatice. În „Grand Hotel Victoria Romînă", el ni se înfăţişează ajungînd în oraşul său natal, unde avea să regăsească tristele stări ale vremii. La hotel i se indică o cameră: ...*Numărul 9 — Odaia mea... E o căldură năbuşitoare înăuntru şi miroase a vopsea cu terbentină proaspătă... Să deschiz...* Indicarea gestului de deschidere a ferestrei, ne face să-l urmărim de aici înainte pe povestitor ca pe un actor în scenă. În „Premiul întîi", Caragiale introduce, la un moment dat, următorul dialog: *De ce adică, se-ntreabă cititorul, madam Ionescu trebue să-şi calce pe inimă, cînd opreşte trăsura spre a vorbi d-lui Bumbeş! — O! răspunz eu, este un lucru intim pe care am uitat să-l spun mai dinainte. Iată.* O parte a povestirii de aici înainte se va datori deci intervenţiei dramatice a autorului. Prin aceste mijloace, Caragiale a introdus în schiţele sale acea animaţie scenică, prin care se susţine interesul cu care le citim.

Un alt mijloc artistic de care s-a folosit satira lui Caragiale a fost ironia, adică acel fel al vorbirii care lasă să se înţeleagă tocmai contrariul celor exprimate. În orice vorbire ironică există un termen exprimat şi unul neexprimat. Problema de stil care se pune în legătură cu orice vorbire ironică, este aceea a procedeului pe care-l întrebuinţează vorbitorul sau scriitorul pentru a ne face să găsim, sub termenul exprimat, pe acela ascuns. La Caragiale, unul din acestea este acea exprimare care, prin exagerarea ei, produce îndoieli asupra intenţiei aceluia ce vorbeşte, o îndoială ce se risipeşte pînă la urmă cu totul. Iată următorul pasaj din schiţa „Tempora...", unde ne este evocat studentul demagog Coriolan Drăgănescu: *Pînă aci, Coriolan era mare, era in-*

comparabil; dar aci, la statua eroului de la Călugăreni, era prodigios. Cuvîntarea lui era așa de sguduitoare, încît auzindu-l, te mirai de nepăsarea eroului de bronz: cum oare nu descalecă, precum odinioară comandorul lui Don Juan, spre a face și el o demonstrație? Succesiunea suspectă a adjectivelor exagerate, cu prea mare încărcătură afectivă: *mare, incomparabil, prodigios, sguduitor*, rezolvă pînă la urmă dubiul ironiei. Uneori astfel de termeni sînt devalorizați prin însoțirea lor cu alții avînd un sens afectiv tocmai contrariu. Într-o mică bucată din „Moftul romîn" 1893, citim: *Sărbătorile din săptămîna asta ne-au dovedit odată mai mult cît de entuziast este poporul nostru și în deosebi clasa negustorilor. În adevăr, entuziasmul negustoresc, mai ales în politică, este culminant: entuziasmul negustoresc nu e moft! Cine este capabil de atîta independență de caracter ca negustorul romîn? Cine este în stare a face mai multe sacrificii ca negustorul romîn? Entuziasm tricolor, la uși, la ferestre, la tarabă, și toate* [or] *să fie bune, drăguță!* Alternanța dintre: *entuziasm, independență de caracter, sacrificii* și cuvintele peiorative: *moft, tarabă*, apoi, alternanța dintre frazele interogative și exclamative, debitate în manieră retorică, și mica frază familiară care încheie pasajul, și în care auzim glasul satisfăcut al negustorului prosperînd sub masca falsului său patriotism, lămuresc adevăratul înțeles al acestui context ironic. Alt procedeu al ironiei caragieliene este falsa modestie. „Amicul X...", pretinsul intim al politicienilor, este prezentat cu o prefăcută venerație de autor, care pare a-l considera din unghiul lui de anonim, exclus de la marile secrete de stat: *Îl cunosc bine pe X... știu că are să mă înnobileze, să mă facă să am o mai bună părere de mine comunicîndu-mi lucruri ce nu le poate ști un om care nu frecuentează decît lumea de jos, cum am zice, care nici la picioarele Olimpului nu poate s-ajungă vreodată.* Pentru a sublinia falsa lui umilitate, scriitorul adoptă pentru circumstanță unul din felurile vorbirii inculte, pe care-l cunoaștem din stilul polițistului din „Proces-Verbal", întrebuințarea pronumelui relativ atît de îndepărtat aici de cuvîntul

cu care exprimă relația, încît el pare a sta singur: *care nici la picioarele Olimpului nu poate s-ajungă vreodată.*

Dar dacă principalele tehnice artistice ale lui Caragiale aparțin mai ales notării realist-critice a vorbirii, însuflețirii dramatice și ironiei, folosirea imaginilor nu este în scrisul său cu totul absentă. Acestea, obținute mai mult prin comparații decît prin metafore, au însă de cele mai multe ori la Caragiale o funcțiune ironică. Termenul cu care se face comparația este astfel ales încît termenul comparat să apară într-un contrast rizibil prin micimea sau prozaismul lui. Un om chinuit de o durere de măsea *se plimbă de colo pînă colo ca o hienă în cușca ei.* Cățelul Bubico, favoritul unei doamne întîlnite în tren, *mîrîie înfundat, ca tunetul care se tot depărtează după trecerea unei grozave furtuni.* Coana Luxița, o persoană mișcată de un apetit neobișnuit, adulmecînd aromele unui grătar la „moși", *se pornește cu nările umflate spre unul dintre colțuri, ca o panteră atrasă de mirosul țapului sălbatic.* Peste capul unui solicitator inoportun, care și-l vîră prin deschizătura ghișeului unui birou public, *geamul mobil... pică peste gîtul domnului ca tăișul unei ghilotine.* Doi tineri, chinuiți de ghetele lor prea strîmte, se descalță *și amîndouă picioarele încep iar să joace din degete ca niște mîini de harfonistă.* Prin alegerea termenului cu care face comparația din domeniul unor reprezentări teribile sau poetice, micimea, nedemnitatea sau prozaismul obiectului comparat apare într-un relief cu atît mai izbitor. Comparația caragieliană este un procedeu al ironiei. O problemă dintre cele mai interesante, cînd se studiază un scriitor, este identificarea sferei de viață din care el își scoate termenii comparațiilor. Stabilirea acestei sfere dezvăluie impresiile care l-au urmărit mai statornic pe scriitor, lumea în care s-a mișcat și deci conexiunile lui sociale. Astfel de studii lipsesc în general în legătură cu scriitorii noștri, dar ele vor trebui să fie întreprinse. În ce-l privește pe Caragiale, deși toate lucrările pregătitoare ne lipsesc, se poate observa că adeseori scriitorul a găsit termenii comparațiilor lui în lumea teatrului și a muzicii, construind pe această bază mai multe apologuri. Iată-l dorind să exprime situația scriitorului care

nu găseşte pentru ideile sale forma potrivită. O comparaţie din teatru i se prezintă: *Aşa, cînd am ajuns şi eu calfă şi am voit să lucrez pe seama mea, cînd mi-a venit şi mie un muşteriu, o idee, să-mi ceară o haină ca să se poată prezenta în lume, am pus mîna aiurit în grămada de vestminte, şi am trîntit în capul blond şi buclat al unui copilaş de prinţesă o mantie largă de pelerin nespălat, în spinarea unui arlechin şui o largă purpură imperială, iar pe umerii mîndri ai unui tînăr Cezar, o cazacă pestriţă de paiaţă cocoşată.* Înveşmîntarea unei idei în forma ei este deci asemănată cu costumarea actorilor în teatru. Pentru a ilustra modul în care se adună impresiile lumii reale în sufletul unui artist, Caragiale recurge la o comparaţie muzicală: *Pe complexa claviatură a unei imense orge, un titan maestru-organist lucrează, fără un moment de repaos, un preludiu haotic fără soluţiune. Toate tonurile majore şi minore, toate modulările posibile şi imposibile, cari n-au secret pentru dînsul, le perindează pe simţitoarele clape, şi toate după nişte fatale legi pe care el nu le poate călca niciodată, dacă nu voieşte să spargă minunatul instrument.* În comentariul ironic despre volumul „Excelsior" al lui Al. Macedonski, Caragiale foloseşte din nou o comparaţie din domeniul teatrului şi muzicii, închipuind un scenariu liric, un balet: *Avem mai întîi prologul. În mijlocul unor talazuri negre, sub un cer acoperit cu nori negri, stă în lanţuri pe o stîncă neagră, sub călcîiul unui demon mai negru ca toate, o umbră albă — e geniul civilizaţiei sub călcîiul Răului. Muzica este lugubră — o dezvoltare de acorduri disonante, în care domină nota sfîşietoare a unor dureri chaotice, şi care urmăreşte gîfîind o rezolvare depărtată într-un acord perfect.* Exemplele comparaţiilor împrumutate din domeniul teatrului şi muzicii s-ar putea înmulţi şi ele nu sînt surprinzătoare dacă ne gîndim la lungul timp pe care scriitorul l-a petrecut între culise şi la marea lui pricepere şi dragoste pentru muzică, atestate de toţi contemporanii lui şi de acea parte a activităţii sale, consacrate criticii dramatice şi muzicale.

Faptul însă că atunci cînd doreşte să introducă un element de sensibilitate în scrisul său, imaginaţia îi

prezintă adesea o amintire muzicală, are şi o altă însemnătate. Facultatea sa de a reţine şi reproduce impresiile auzului, este aceeaşi care i-a permis să noteze cu măiestrie felul oamenilor de a vorbi. Marea înzestrare auditivă a lui Caragiale a fost una din rădăcinile artei lui. Cealaltă a fost puterea lui de a-şi pricepe epoca în toate scăderile ei. Realismul critic al lui Caragiale a crescut din aceste rădăcini.

OBSERVAȚII ASUPRA LIMBII ȘI STILULUI LUI GEO BOGZA

Printre scriitorii care au atins astăzi maturitatea, Geo Bogza este, fără îndoială, unul dintre cei mai puternici și mai originali. Pornit din mișcările moderniste, care, acum vreo două decenii, credeau a manifesta atitudini ale protestului social prin tehnicile anarhice ale scrisului lor, scriitorul și-a găsit curînd echilibrul și a organizat o formulă literară personală, pusă în serviciul mesajului său uman, luptei sale pentru dreptatea socială. Cadrul scrierilor lui Geo Bogza l-a alcătuit reportajul literar, adică acea formă a descrierii și narațiunii în legătură cu aspecte ale actualității imediate, cu acele aspecte ale vieții sociale care reclamă o atitudine activă. Sînt unii care își închipuie că în afară de genurile literare consacrate, în afară de poemul eroic, de satiră sau elegie, de dramă sau roman, cadrele literare apărute în condițiile de difuzare ale culturii moderne și metodele literare mai noi ar fi atinse de o inferioritate iremediabilă. Numele reportajului literar nu este bine tolerat nici de admiratorii unui autor și, uneori, nici chiar de autorul însuși. Cu toate acestea un scriitor care se deplasează pentru a observa oameni, lucruri și împrejurări la fața locului, acela care procedează cu metodele anchetei sociale și care recompune observațiile sale, nu în sintezele fictive ale fanteziei, ci într-un fel care urmează de aproape configurațiile realității, acest scriitor este un reporter și opera sa un reportaj, mai ales atunci cînd scriitorul destinează lucrările sale presei periodice, aceleia care atinge un mare număr

de cititori şi poate provoca un curent de opinie publică. Aceste metode au fost folosite, în aceste împrejurări şi cu aceste scopuri, de Geo Bogza, în scrieri ca „Ţări de piatră, de foc şi de pămînt", 1939, „Cartea Oltului", 1945, „Meridiane sovietice",[1] 1953, opere dintre cele mai viguroase şi mai originale ale literaturii noastre mai noi.

Reportajul literar, destinat presei periodice, împrumută adeseori limbajul acesteia, adică acea sferă lexicală şi acele expresii pe care exprimarea curentă le adoptă, mai înainte ca literatura să le consfinţească. Aşa au apărut în scrisul lui Geo Bogza cuvinte şi expresii, precum *imagine revelantă* (T. P. 9), *rezultate deconcertante* (ib. 19), *lucruri, reconfortante* (ib.23), [un oraş] *frapează aproape ochiul* (ib. 183), *n-are nicio importanţă* (ib. 301), [a fi] *antrenat* (ib. 301), *viaţa lui exorbitantă* (ib. 301), *Nusunt spectaculoase din cale afară ostroavele* (ib. 302), *exclamaţia revine celor cîteva păsări care se achită cum pot* (ib. 302), *sălciile bătrîne care se află în locurile acestea par vrăjitoare inveterate, lipsite de orice scrupul* (C. O. 192), *persuasive... manevre* (C.O. 351), *albastru desuet* (M. S. 18), [Oltul] *e năvalnic şi prodigios* (C.O. 337) etc. etc. Toate aceste cuvinte şi expresii sînt neologisme împrumutate din limba franceză şi vădesc, prin tendinţa lor de a urma curentul limbii vorbite la un moment dat, mai mult decît a se supune acţiunii de frînare a limbii literaturii, originile ziaristice ale scrisului lui Bogza. Li se asociază formaţii rare sau personale, de pildă întrebuinţarea sufixului de origine franceză — *ant*, în *vitriolant*, ca adjectiv sau adverb: *dezolarea... vitriolantă* (T. P. 127), *substanţă vitriolantă* (ib. 131), [vîntul bate] *vitriolant* (ib. 131), apoi *spiralat* (ib. 9), *a dramatiza* (ib. 131 şi adesea) etc. Preocuparea de puritate lingvistică nu pare a fi cea mai de seamă a scriitorului, care din alte puncte de vedere este un stilist remarcabil şi foarte personal.

Reportajul urmăreşte să obţină impresia puternică, aceea care fixează atenţia cam dispersată a cititorului

[1] Vom indica aceste opere, în cele ce urmează, cu iniţialele T. P., C. O., M. S.

solicitat de atîtea ecouri ale actualității. Împrejurarea aceasta apare cu destulă limpezime în scrisul lui Bogza. Cine străbate scrierile sale nu poate să nu remarce mulțimea adjectivelor-adverbe cu mare încărcătură afectivă, acele care exprimă o apreciere drastică sau o reacție vehementă a sensibilității, precum *dur*, *arid*, *tragic*, *violent*, *fantastic*, *aspru*, *dramatic*, *năpraznic*, *intens*, *enorm*, *cumplit*, *straniu*, *uimitor*, *uluitor*, *teribil*, *imens*, *vehement*, *vast* etc. Unele din aceste adjective-adverbe sînt întrebuințate pentru a exprima gradul superlativ al comparației. Superlativul absolut este indicat, în limba curentă, printr-un adverb care, prin gramaticalizarea lui, și-a pierdut forța expresivă: *foarte*, *prea*. Scriitorul simte nevoia împrospătării formelor superlativului absolut, culegîndu-le din bogata colecție a adjectivelor lui drastice: *un cîmp fulgerător de pustiu*, *torențial dezolant* (T.P. 127), *cumplit de dezolantă înfățișare a lumii* (ib. 127), *uimitor de multe lucruri* (M. S. 14) etc. Superlativul relativ nu este nici el rar: [Lotrul este] *cel mai limpede*, *mai generos și mai nebun dintre afluenții lui* (Oltului) (C. O. 349), *cea mai scumpă îndeletnicire* [a caprelor]... *e tentarea celorlalte ființe de a se arunca în vid* (ib. 351), anumite fapte aparțin *celei mai îndepărtate istorii* (M. S. 113), un magazin este *cel mai periferic* (T. P. 201) etc. S-ar părea că scriitorul nu cunoaște formele, dimensiunile sau situațiile mici sau intermediare. Totul îi apare enorm în sine sau, cel puțin, în raport cu alte lucruri asemănătoare. Ceea ce îl atrage și îl reține este mărimea comparată sau incomparabilă. Oricare aspect al lumii este pentru el monumental și sentimentele cu care îl întîmpină sînt vehemente și zguduitoare. Tehnica intensificării, în expresia lucrurilor și sentimentelor, este cea mai caracteristică pentru stilul lui Geo Bogza.

Pentru a supune lumea procesului acesta de extindere, pentru a obține impresia grandoarei și a vastității, unul din mijloacele cele mai obișnuite ale scriitorului este întrebuințarea pluralului în locul singularului. În Dobrogea, el întîlnește un peisaj pietros, dar ne va vorbi despre *peisaje singulare și stranii* (T. P. 126).

Dacă acolo bîntuie setea, ni se va vorbi despre *ţara aceasta de piatră şi de mari însetări* (ib. 130). În nenumărate locuri, pluralul cu tot ceea ce aduce el ca sugestie a măreţiei şi extensiunii este preferat singularului posibil, notîndu-se deci *deslănţuiri de evenimente* (ib. 7), *violenţe cari au cutremurat temeliile lumii* (ib. 11), *marile depărtări şi neasemuita frumuseţe a lumii* (M.S.24), [Moscova] *e străbătută de uriaşe fluvii de oameni* (ib. 29), *mările verzi şi coclite ale pădurilor* (C.O.10), *vîntul marilor înălţimi* (ib.35) ş.a. Efectul pluralului stilistic este acel al măreţiei nedeterminate, aşa cum este cuprinsă de un ochi care o priveşte dintr-un punct foarte înalt sau dintr-o poziţie superioară a inteligenţei generalizatoare. Mărimea apare ca complexitate atunci cînd e privită mai de aproape sau din mijlocul ei. Bogza obţine şi acest efect, prin tehnica acumulării adjectivelor-epitete sau a predicatelor şi complementelor, ca în exemplele: [Munţii] *erau colţuroşi, prăpăstioşi, acoperiţi de zăpadă... tari, de gresie, formaţi din stînci aspre şi învălmăşite* (T. P. 16), *Ţinutului acesta* [al Dobrogei] *atît de tumultuos, de pasionant şi năpraznic* (ib. 132), *două locomotive uriaşe: groaznice mătăhale negre, grele, fierbinţi, gîfîitoare* (C. O. 170), *creasta lungă, zimţuită, roşcată şi vînătă a Parîngului* (ib. 359), [ochiul s-a deschis] *nu asupra unui peisaj natural, ci asupra unei catastrofe, unui tren în flăcări, unei cetăţi distruse de cutremur* (T.P. 126), *peste oamenii şi oraşele ei* [ale Dobrogei], *peste satele, peste lanurile ei de grîu, bate toată vara vîntul fierbinte de stepă* (ib. 130), *oamenii sîngeră, se crispează, fac planuri, cad prinşi* (ib. 132) etc.

Pluralul stilistic şi lanţurile de atribute, predicate sau complemente produc impresia mărimii nedeterminate sau acumulate, adică două forme deosebite dar înrudite între ele ale intensificării. Scriitorul mai cunoaşte însă şi procedeul intensificării unui aspect sau al unei impresii unice prin deplasarea expresiei lor din locul pe care îl ocupă de obicei în frază. Astfel, adjectivul-epitet urmează în general după substantivul pe care-l determină. Dar dacă un scriitor doreşte să coboare un accent de intensitate mai mare asupra

epitetelor sale, să le dea un relief mai puternic, atunci el le va izola, aşezîndu-le ceva mai departe de locul în care erau aşteptate. Efectul deplasărilor topice şi sintactice a fost mult folosit de T. Arghezi. Geo Bogza îl va întrebuinţa şi el pe alocuri, ca în exemplele: *Presărat cu cetăţi vechi, în ruină, şi cu turle de biserici, ascuţite, Ardealul îşi desfăşoară peisajele pînă la mari depărtări* (C.O.9), *Ceahlăul părea... un muget de piatră, uriaş, al pămîntului* (ib. 36), *Totul părea atunci că face parte dintr-o dramă a lumii, surdă* (ib. 36), *doina apei care vine de dincolo de munţi, şi trece pe sub privirile lor, învolburată* (ib. 366) etc. În limba romînă verbul predicativ apare în frază înainte de determinările lui. Cînd apare după acestea, înseamnă că scriitorul a vrut să-i dea o intensitate mai mare. Aşa procedează Bogza în exemplul: [Oltul] *tînăr şi îndrăzneţ, întregii lumi, cîntă.* Ceea ce urmează este evocarea cîntecului Oltului, anunţat de predicatul în poziţie deplasată. În capitolul II al „Cărţii Oltului" ni se descrie ascensiunea unor ţărani, Voşlobenarii, către culmea muntelui, unde se îmbolnăviseră vitele lor. Era vorba de a transmite impresia înaintării lor active, neobosite, împinse de o mare îngrijorare, redată prin verbul predicativ *urcau.* La început, predicatul apare după subiectul lui. *Şase oameni, trei bărbaţi şi trei femei, urcau într-o după amiază, cu sufletul la gură, spre crestele, atît de fantastic apropiate de cer, ale muntelui* (C. O. 23). Dar verbul trebuia intensificat şi atunci topica se răstoarnă, predicatul apare după determinările lui: *Fără răgaz, fără să piardă nici o mişcare, urcau. Mereu urcau.* Deplasarea topică se însoţeşte în acest pasaj cu intensificarea prin repetiţie, astfel încît, după descrierea diferitelor episoade ale ascensiunii, predicatul *urcau* revine la intervale, totdeauna după complementele lui: *În felul acesta urcau... Atît de cumplit urcau... Înşiraţi unul după altul, urcau... Cu sufletul la gură, urcau.* (C.O. 22-27). Din cînd în cînd expresia ascensiunii este redată prin alt verb decît *urcau: O singură clipă nu se opreau... deasupra stîncilor aspre se căţărau... Să ajungă cît mai repede sus, aceasta le era străduinţa.* Unele detalii

conexe ale ascensiunii sînt exprimate prin verbe predicative aşezate tot după determinările lor, de pildă *cumplit gîfîiau*, astfel încît întregul pasaj dobîndeşte o stilizare care aminteşte în chip interesant pe a povestirilor şi poeziilor populare, unde procedeul post-punerii predicatului este adeseori folosit.[1] Cînd ascensiunea s-a sfîrşit, predicatul revine în poziţia topică normală şi, regăsindu-l la locul lui obişnuit, cunoaştem că ascensiunea s-a sfîrşit, nu numai prin conţinutul comunicării, dar şi prin forma ei sintactică: *Soarele era aproape de asfinţit, cînd au ajuns deasupra, pe podiş.*

Deplasarea unor membre ale frazei le dă acestora o anumită independenţă. Smulse din locul lor şi aşezate în altă parte, aceste membre ale frazei sînt oarecum considerate pentru ele însele şi apar într-o lumină mai puternică. Intensitatea prin deplasarea topică se bazează pe acest efect. Dar de aici nu mai este decît un pas pînă la construcţia eliptică, un alt procedeu mult folosit de Bogza. Cînd citim, de pildă: *Pe unele stînci se vede* [aurul], *parcă ar fi stropit cu bidineaua. Firişoare subţiri, ca nisipul* (T.P.9), simţim lămurit că însemnarea eliptică finală: *firişoare subţiri, ca nisipul* este un membru al frazei anterioare care a dobîndit independenţă, dar care s-ar fi putut lega de fraza precedentă printr-o locuţiune conjunctivă, de pildă *întocmai ca* (nişte) etc. În însemnarea succesivă: [Moţii, în tren] *Nu priveau munţii. Îi sorbeau încet printre pleoape.* (T. P. 16), a fost lăsată la o parte conjuncţia *ci*, şi propoziţia adversativă, devenită în chipul acesta autonomă, dobîndeşte un relief mai viu. Uneori se renunţă la verbul predicativ, înlocuit printr-un semn grafic, două puncte în funcţiune explicativă, ca în exemplul: *Rusticitate. O casă: o cameră.*

---

[1] Cîteva exemple: *Dacă nu fugea leul sub pod*, [fata împăratului] *în patru îl făcea* (Ispirescu, Legendele sau basmele Romînilor, C. R., I, 24), *fiindcă văzu că toate învăţăturile lui îi ies în de bine, din cuvîntul lui nu se abătea* (id. ib. 35). *Dafine, dafine, cu săpălugă de aur săpatu-te-am, cu năstrapă de aur udatu-te-am, cu ştergar de mătase ştersu-te-am* (id. ib. II, 87) etc., etc.

O cameră: lemne de brad bătute unul peste altul. Atît (T. P. 22). În fine, alteori, legătura dintre fraze nu este nici subînțeleasă, nici reprezentată grafic. Construcții sintactice intermediare destul de complexe sînt lăsate cu totul la o parte, ca în: *Aur și oameni. Exploatare a aurului, exploatare a oamenilor. Prin orice mijloace să se pună mîna pe tot filonul, să se stoarcă din el tot ce poate să dea.* (T. P. 13), sau: *În lemnul de brad e închisă toată jalea omului. Destinul, în stînca aspră, bătută de vînturi. Un om și un brad, un om și o stîncă. Atît.* (ib. 26), sau: *E o imensitate care apasă peste om, îl copleșește. Cerul, apa, căldura* (ib. 297) etc. Se ajunge pe aceste căi la un stil telegrafic, făcut din frînturi ale unui proces interior al gîndirii, din care numai unele elemente se înalță în lumina expresiei, anume cele mai caracteristice și pe care autorul vrea să le sublinieze, în timp ce toate construcțiile de relație sînt lăsate în umbră. Este aici ceva ca o tehnică a clar-obscurului, menită să rețină numai ceea ce poate vorbi imaginației și sentimentului cititorului. Expresia tinde astfel spre esențial și stilul lui Bogza, care nu economisește în alte împrejurări adjectivele cele mai zgomotoase, acumulările de atribute, de predicate sau de complemente, întrebările retorice (cp. M. S. 11), atinge acum conciziunea.

Tendința spre esențial este, de altfel, o particularitate a viziunii lui Bogza. Lumea pe care el ne-o vrăjește nu este colorată, pitorească, ci mai degrabă esențială, redusă la ceea ce este durabil, permanent sau elementar în ea. Scriitorul, dublat de un filozof, tinde să surprindă sub suprafața variată și senzorială a lucrurilor, elementele și relațiile statornice care le constituie și le comandă din adînc. Necontenit scriitorul tinde să obțină, în evocarea lumii, expresia originilor, a vechimii, a eternității, a materiei eterne. Concepția sa despre lume este prin excelență materialistă. Totul îi apare ca o modificare a materiei primordiale și veșnice și, cu acest înțeles, a introdus el în titlul uneia din cărțile sale, două din noțiunile fundamentale ale fizicii antice, *pămîntul* și *focul: Țări de piatră, de foc și de pămînt.* Redusă la esențial,

la materialitatea elementară, atît de lipsită de determinări sensibile încît tinde spre abstracțiune, viziunea lui Bogza ar putea fi mai mult a unui filozof, decît a unui poet, dacă arta sa n-ar izbuti să constituie imagini tocmai prin întrebuințarea termenilor abstracți. *Materie, esență, esențial, element, primordial, cosmic* sînt termeni abstracți cu care poetul obține imagini, ca în exemplele: [un măr este] *esența pămîntului concentrată în sfera primordială a unui măr* (T. P. 18), [În Țara Moților] *Toporul e o unealtă esențială, un element de viață, ceva indispensabil, pretutindeni prezent, ca apa, ca aerul, ca respirația* (ib. 21), *aerul de foc* [din Dobrogea este] *singurul element al naturii care se deplasează aici* (ib. 129), [un ostrov al Dunării este] *o bucată de pămînt nou, în cel mai primordial înțeles, așa cum în nici o altă parte a țării nu se poate afla* (ib. 299), [pe apele Oltului lenevit îndată ce scapă din munți] *doar întîmplările cosmice ale planetei, răzbat pînă în această oază a liniștei și a nemișcării* (C.O. 159), *sărăcia* [oamenilor pe valea Oltului era]... *asemeni munților în care trăiesc: primordială, minerală, de necrezut* (ib. 353). Evocînd înfățișările lumii prin materia care le constituie, se înțelege că metonimia va fi una din figurile poetice deseori folosite de Bogza: *Sărăcia din țara Moților e o sărăcie de piatră, o sărăcie de stîncă tare.* (T. P. 23), [Nemții] *au pierit de fierul din Urali* (M. S. 8).

Alături de evocarea materiei elementare a lumii, scriitorul evocă eternitatea sau vechimea amețitoare a acesteia, trecutul sau viitorul cel mai îndepărtat. *Timpul trecea peste ei* [niște țărani], *ca un fluviu imens, fără să-i clintească din loc* (C. O. 29), *silueta lui solitară* [a unui muntean] *proiectată pe cer și pe fundul mileniilor, părură ale unei ființe de la începuturile lumii* (ib.35), *Cum stă cu fața spre apus, privind îngîndurat cîmpiile, Oltul pare un fruct al gravei și milenarei lui meditații* (ib. 82), *Trenurile... îi poartă* [pe călători] *prinăuntrul acestor munți vulcanici, de multă vreme stinși, ca printr-o noapte imensă, din altă eră a lumii* (ib. 171-2), *Oltul angajează cu munții o mare convorbire despre originea lor, și despre străfundurile minerale ale lumii* (ib. 174),

[două cumpene de fîntînă stau] *pe întinsul neted al cîmpiei, ca două semne de hotar, între milenii şi ere geologice* (ib. 384). *În faţa măreţelor construcţii ridicate în epoca orînduirii socialiste, cine n-a avut sentimentul sutelor de ani pe care, de acum înainte, se pregăteşte să-i străbată?* (M. S. 15). *Cine, sub bătaia clopotelor din acest turn* [Spaski] *n-a fost copleşit de sutele de ani de istorie pe care le evocă? Şi cine, ridicîndu-şi privirile spre steaua roşie din vîrful lui, nu s-a simţit purtat, ca de un puternic fluviu, spre viitoarele sute de ani din istoria omenirii?* (ib. 15) etc. Sentimentul timpului, ca şi al elementaru lui, străbat întreaga operă a lui Bogza şi îi conferă nota ei gravă şi adîncă. Dar pentru a-l comunica, scriitorul foloseşte termenii abstracţi constitutivi de imagine: *milenii, milenar, eră, origine, sutele de ani, istorie*, susţinuţi de puţine imagini concrete. Vrednice a fi remarcate sînt şi imaginile obţinute prin epitete abstracte, care sînt şi epitete rare, puţin sau niciodată asociate cu substantivele lor: *o sărăcie liniară, limpede, dreaptă* (T. P. 22), *vechi şi primare antene* [turlele bisericilor] (C. O. 9), *Singurătatea... acută* (ib. 13), *flaute optimiste* (ib. 163), *erupţii feroviare* [izbucnirea trenurilor în pustietatea munţilor] (ib. 172), *valea simfonică a Oltului* (ib. 369), [măreţia] *cîmpiei absolute* (ib. 383), *tauri lichizi* (= valurile, ib. 403), cp. *tauri acvatici* (ib. 162), *lume orizontală* (ib. 404), *pustă acvatică* (— Dunărea, ib. 404). Imaginea obţinută prin abstracţiune este unul din procedeele cele mai caracteristice ale artei lui Bogza.

Imaginile concrete nu sînt totuşi absente din stilul scriitorului. Ele există într-un număr destul de mare şi acordă acestui scriitor calitatea unuia din cei mai de seamă descriptivi ai literaturii noastre mai noi. Dar cine studiază imaginile, metaforele şi comparaţiile lui Bogza întîmpină, mai întîi, termenii de comparaţie împrumutaţi ştiinţelor, în acord cu orientarea abstractă a inteligenţei sale. Iată, de pildă, o comparaţie din domeniul matematicii: *S-ar părea că prin simplul fapt al depărtării lui de izvor, prin simpla lui mergere înainte, Oltul creşte necontenit, ca un număr pornit în progresie. Aceasta va rămîne de altfel pînă la sfîrşit, legea cea mare a creşterii lui* (C. O. 89). Imaginea este văzută cu preci-

ziuni geometrice în: *În întregime acoperiți de brazi, ei* [munții] *își urcă masa verde-închis spre cer, subțiind-o mereu, pentru a păstra astfel între înălțime și diametru, raportul matematic din care rezultă proporțiile și forma geometrică a vulcanilor* (ib. 161). [Aproape de revărsarea lui] *Oltul e foarte jos, și nu mai are în fața lui decît foarte puțin, cele cîteva cifre de dinaintea lui zero* (ib. 382). Astronomia, fizica și tehnica științifică produc astfel de comparații: *puținele fîntîni existente* [în Dobrogea] *sînt cunoscute de oameni ca niște stele polare* (plural!), *după care* [oamenii] *își orientează drumul* (T. P. 128) sau *o spumă de așezări omenești, de la o margine la alta a orizontului, ca o cale lactee terestră, a sărăciei* (C. O. 361). Anatomia, mai cu seamă a sistemului nervos, dă loc unui mare număr de comparații. Cîteva exemple: *filoanele de aur se răspîndesc puzderie* [în mină], *ca sistemul nervos al unui corp omenesc* (T. P. 8), *Coroana lor* [a unor arbori] *pare proiecția unui craniu uman* (sic !), *cu miile lui de circumvoluțiuni, înăuntrul cărora s-ar vedea cum se împletesc gîndurile, obsesiile și amintirile* (C. O. 348), *Între circumvoluțiunile ei* [ale unei stînci] *de calcar... se ivesc cei dintîi stropi de apă ai lui* [ai Oltului], *hotărîți să răzbată la lumina zilei* (ib. 82). Un munte este *un craniu de piatră* (ib. 82, 83). Fizica atomică determină această neașteptată comparație: *Un sat în Cadrilater, înseamnă mai întîi de toate o fîntînă, așa cum un atom înseamnă, mai întîi, un electron central, pozitiv* (T. P. 129). Figurile unor oameni, pe care s-au întipărit urmele oprimării străvechi, sînt văzute în dimensiunile enorm sporite ale microscopiei: *Voș-lobenarii apărură pe rînd... deasupra stîncilor bătute de soare, asemeni unor vietăți puse la microscop: adînci li se vedeau dîrele de pe frunte și de pe obraji* (C. O. 33). Arheologia și paleontologia sugerează imagini precum: *Cu capul lor arheologic, ca o casma, lăcustele semnează peisajul acestui haotic cimitir de monștri* [arborii pietrificați], *cum lumea n-a cunoscut desigur decît în mileniile trecute, cînd turme întregi de brontozauri mureau împreună, în același cataclism* (C. O. 81-2).

Imaginile și comparațiile din domeniul științelor sînt produsul unui om modern, mișcat de tendința de

a împrospăta tezaurul imagistic tradițional al literaturii. În discuțiile estetice ale veacului trecut s-a pus de mai multe ori problema dacă știința modernă n-ar putea oferi fanteziei scriitorilor imagini și termeni de comparație, căutați altădată în sfere străine de viața actuală, de pildă în vechea mitologie sau în legendele făurite în stadiul preștiințific al mentalității omenești. Stilul lui Bogza confirmă acea ipoteză, oferindu-ne rezultatele unei imaginații hrănite de cuceririle științei moderne. Viața modernă îi prilejuiește, de altfel, scriitorului și alte apropieri imagistice, ca d. p.: *În interiorul acestor munți vulcanici se vede, ca într-o vitrină, cum s-au așezat unul peste altul straturile de lavă fierbinte, incandescentă* (T. P. 8). Dar mai cu seamă imaginile navale apar într-o mare mulțime în proza lui Bogza: *Sunt unele ostroave atît de înguste, încît de pe ele vezi, în stînga și în dreapta, cum curge apa, ca de pe spinarea unui submarin ieșit la suprafață* (T. P. 302), *A doua zi dimineață ieșind din cețuri, asemeni unui transatlantic care a navigat toată noaptea, Ceahlăul se ivi uriaș, în depărtarea lui răsăriteană* (C. O. 32). *Grelele transatlantice înnecate ale munților vulcanici, trimit apelor Oltului, misterioasa și arhaica lor rugină* (C. O. 174), *Prin mijlocul pieților vaste* [ale Moscovei], *limuzinele n-au mai alunecat ca niște vapoare, cu lumini care le semnalau poziția* (M. S. 10). Se vădește în toate acestea închipuirea unui om pătruns de spectacolele modernității.

Dacă am spune numai că imaginația lui Bogza este exactă, științifică și modernă, n-am reda toate caracteristicile ei. Alături de acest sector al închipuirii sale, există acel al fantasticului, deseori reprezentat. Imagini ciudate sau îngrozitoare completează tabloul, care altfel ar fi putut rămîne cam uscat. Niște femei care purtau traista lor cu frînghiile petrecute în jurul gîtului aveau *înfățișarea ciudată a unor spînzurate* (C. O. 26). Piscurile mohorîte deasupra prăpăstiilor îi apar asemeni *unor capete demente de ciclop* (ib. 31). Crestele de piatră ale Hășmașului Mare sub reflexele roșiatice ale răsăritului oferă privitorului *spectacolul fantastic al unei cetăți cuprinsă de flăcări* (ib. 32). Un rug pe

care trebuia ars un bou *părea el însuşi un bou roşu, jucînd înnebunit deasupra stîncilor* (ib. 35). Munţi terminaţi printr-un platou sînt *asemeni unor giganţi, cu capul tăiat de pe umeri* (ib. 160). Liliecii, duhuri ale nopţii, *îşi fîlfîie tot timpul macabrele aripi, trecînd prin aer asemeni unor mici coşciuge zburătoare* (ib. 172). Apele învolburate în dreptul unui picior de pod sînt ca *o îngrămădire de şerpi groşi încîlcindu-şi mereu trupurile strălucitoare şi reci, în căutarea prăzii pe care să o tragă în groaznicul lor cuib* (ib. 198). Caprele sălbatice deasupra prăpastiei execută *un dans diavolesc, sărind din stîncă în stîncă, pe hotarul îngust dintre cremene şi neant* (ib. 351).

Fantasticul în opera lui Bogza ne duce în vecinătatea unui alt procedeu al scriitorului: personificarea. Natura, locurile, regiunile, satele şi oraşele dobîndesc, în descrierea acestui scriitor, o viaţă interioară plină de dramatism. „Ţările" au o individualitate a lor care consună cu aceea a oamenilor trăind în ele şi pentru a căror dramă socială, scriitorul cucereşte simpatia cititorilor. Munţii Apuseni trăiesc acelaşi destin în adîncimile lor minerale şi în oamenii răspîndiţi pe suprafaţa lor. În vinele de minereu *aurul în panică, surprins de cataclism, topit, sosind speriat şi gîfîind,* (caută) *să se strecoare la adăpost între crăpăturile strîmte ale stîncilor* (T. P. 9). Tot astfel, în veacurile întunecate ale iobăgiei, oamenii din Munţii Apuseni au constituit *o masă compactă, lichefiată de spaimă, şi întocmai ca aurul s-au scurs printre crăpăturile stîncilor, s-au adunat cîte doi trei într-un gol mai mare şi au rămas acolo, nemişcaţi, lipiţi de stîncă, veacuri întregi* (ib. 11). Paralelismul oamenilor şi locurilor este energic subliniat de autor şi procesul de exploatare a Moţilor este descris în termeni prin care se arată exploatarea aurului. O serie de metafore inedite apare pe această cale: *S-a întrebuinţat împotriva acestor oameni focul, li s-a pus dinamită în măruntaie, au fost săpaţi cu dalta şi cu ciocanul, li s-au rupt oasele, li s-a scos* [illegible] *au fost găuriţi, sfredeliţi întocmai ca şi minele de aur, au fost urmăriţi pînă în fundul lor cel mai adînc, pentru a vedea ce mai ascund*

acolo, pentru a stoarce din ei ultima picătură pe care o mai puteau da (ib. 14). Procedeul paralelizării oamenilor şi locurilor este constitutiv de imagini şi metafore mai pretutindeni în proza lui Bogza. Cadrilaterul, ni se spune, este o ţară de stepă, pîrjolită de soare. Dar şi *feţele* [oamenilor] *sînt negre ca pămîntul, arse de soare, şi de imensitatea cîmpiilor pustii* (ib. 132). Individualitatea peisajelor se repetă deci în aceea a oamenilor, dar lucrul este posibil pentru că şi peisajelor li se atribuie o viaţă umană. Punctul cel mai înalt al artei personificării l-a atins scriitorul în descrierea Oltului şi a multelor regiuni pe care acesta le străbate. Oltul este o fiinţă care se naşte, devine copil şi adolescent, trece prin peripeţiile vieţii, îmbătrîneşte şi reintră în marea unitate materială a cosmosului. „Cartea Oltului" este o biografie. Cînd Oltul se îndreaptă spre apus, printre colinele martore ale tragediei vechilor iobagi, Oltul s-a contopit în întregime cu această tragedie: *Fiecare undă a lui ducea la vale un suspin...* (ib. 265) etc.

Descrierile de natură ale lui Bogza sînt totdeauna bine individualizate, ele privesc un colţ riguros determinat al ţării. Aceste descrieri sînt obţinute prin multe imagini senzoriale, din culori şi efecte de lumină, dar mai cu seamă din sunete. Înzestrarea scriitorului este precumpănitor auditivă şi muzicală. Scara lui cromatică, dar mai cu seamă cea sonoră, sînt dintre cele mai bogate. Scriitorul notează timbre instrumentale, acorduri, intervale, înălţimi, ritmuri şi expresii muzicale: *violoncele grave şi profunde, dulci şi substanţiale...*, *flaute prelungi, tremurate şi încărcate de o suavă melancolie... cornuri subţiri şi pătrunzătoare* (C. O. 343), *triumfătoarele instrumente de alamă... acordurile prelungi şi domoale ale harpelor* (ib. 344), *asurzitoarele tobe...*, *chemările lungi, vibrante, triumfătoare, ale trîmbiţelor* (ib. 126) etc. Dar deşi notele senzoriale sînt bogat reprezentate, predomină totuşi evocarea naturii ca aspect cosmic şi ca o dramă în care se ciocnesc forţele elementare ale universului. Cînd priveşte un loc determinat din Ardeal sau din Muntenia, scriitorul vede în el planeta, fenomenul

astronomic sau configurația geometrică. Am amintit și mai sus virtutea evocatoare a termenilor abstracți în stilul lui Bogza. Trebuie să ne oprim încă o dată la acest aspect al stilului său, în legătură cu problema specială a descrierii naturii. Cîmpia Ardealului este *o nebuloasă* (C. O. 384), ni se vorbește despre *orizontala cîmpiei* (ib. 385), despre *întinderea lichidă a Dunării* (ib. 400), despre *singurătăți verticale ale munților* (ib. 408). Apele *se duc la vale, spre o îndepărtată și cosmică destinație* (ib. 404). Plutele alunecînd pe Olt sînt *o vastă migrațiune de suprafețe* (ib. 414). Luminile din Nicopole, văzute de pe Dunăre, sînt *spiralele de flăcări ale unei nebuloase* (ib. 414). Vărsarea Oltului în Dunărea împotmolită de aluviunile rîului arată *Forțe diferite* [care] *trag într-o parte și alta, iar lumea pare plină de haotice hotărîri contradictorii* (ib. 401) etc. Dimensiunile, perspectivele și formele lumii sînt evocate astfel numai prin termeni abstracți și imaginile care rezultă sînt încărcate de semnificația lor cea mai generală, de înțelesul lor cosmic. Viziunea cosmică a lucrurilor este unul din aspectele cele mai izbitoare ale operei lui Bogza.

Creînd în cadrul reportajului literar, Geo Bogza a dat acestui gen o înălțime artistică pe care nimeni n-o atinsese în trecut și ale cărei posibilități nimeni nu le bănuise. Urmărind configurațiile realității actuale, adică dînd seama despre locuri, oameni și stări sociale precise, despre plutașii din Hășmașul Mare, despre ferestrăul de la Tușnad, despre plutașii din Olan, despre femeile din Țara Făgărașului, despre procesul Golbanului, despre îndeletnicirile minerilor din Munții Apuseni și ale pescarilor din Deltă și despre atîtea aspecte particulare și actuale, Geo Bogza a creat valori poetice, opere viguroase și originale, puse în serviciul luptei lui sociale și care îl așază în rîndul celor mai de seamă scriitori ai literaturii noastre mai noi.

ARTA LUI RABELAIS[1]

În primele decenii ale veacului al XVI-lea, dar cu o întîrziere de cel puțin o sută de ani față de Italia, societatea franceză atinge un stadiu al dezvoltării ei, a cărei expresie literară devin Renașterea și umanismul. Burghezia țării ajunge la o conștiință de sine, la un fel al său propriu de a se afirma, care cere o altă cultură decît aceea a evului mediu și a feudalității, orientate acum spre declinul lor. Există numeroase semne ale noii îndrumări. Cunoașterea antichității face mari progrese prin lucrările unui Guillaume Budé, ale lui Etienne Dolet, Pierre de la Ramée, ale erudiților din familia Estienne, prin traducerile lui Amyot. Este vremea în care Etienne de la Boétie scrie celebrul său „Discurs asupra servitudinii voluntare" sau „Contre-Un" (1548), viguroasă invectivă contra tiraniei. Într-o epocă însîngerată de luptele religioase, apar moraliști plini de umanitate ca Michel de l' Hospital. Știința intră în faza experimentală. Bernard Palissy face mari descoperiri în științele naturii, aplică studiul chimiei la agricultură, întemeiază geologia și face sforțări eroice pentru a înzestra Franța cu noi tehnici manufacturiere. Ambroise Paré devine un mare chirurg. Dar printre toate aceste semne ale unui avînt înnoitor, un om și o carte întruchipează timpurile noi. Omul este François Rabelais, medic și umanist învățat. Cartea lui este „Gargantua și Pantagruel".

[1] Cu prilejul comemorării marelui scriitor, la 400 de ani de la moartea sa.

S-au arătat deseori tema acestei cărți, tendințele, ei, vasta știință a autorului și caracterul enciclopedic al lucrării sale, multe probleme fundamentale pe care le atacă și soluțiile lor, atît de expresive pentru vremea cea nouă. „Gargantua și Pantagruel" este monumentul cel mai de seamă al Renașterii franceze și, în această calitate, își păstrează actualitatea în toate epocile de înnoire, bucuroase să recunoască în ea un model și un izvor de inspirație, un aliat peste secole al tuturor năzuințelor către înălțarea condiției omenești. Dar, pe lîngă toate acestea, se mai pot adăuga unele considerații despre mijloacele artistice ale acestei cărți, despre modul alcătuirii sale, despre figura omului în cuprinsul ei, despre tradițiile literare pe care le continuă și le îmbogățește, despre felul ei de a folosi instrumentul obștesc al limbii, despre particularitățile stilului ei. Temele acestea sînt numeroase și prezintă un mare interes. În cadrul acestei mici contribuții, ele nu pot fi decît schițate, dar lucrul poate fi făcut astfel încît în analiza unora din procedeele artistice ale lui Rabelais să se recunoască expresia pe care a dat-o el conținutului și tendințelor sale: om al secolului al XVI-lea și al Renașterii, francez din Chinon, descendent al unui neam de țărani trăind de multă vreme în acea veselă regiune de podgorii, medic și umanist, rătăcitor pe drumurile Franței și ale Italiei, cleric abătut de la regulă, entuziast al științei, îmbogățită acum mai mult decît în alte multe secole anterioare, iubitor de viață liberă și voioasă, temperament senzual și de o mare vitalitate; o întocmire umană cum au fost atîtea în vremea lui și care, exprimîndu-se pe sine, și-a exprimat epoca.

Privit în cadrul general al literaturii, romanul comic și satiric „Gargantua și Pantagruel" este o povestire cu uriași, dezvoltarea unei cărți poporane a vremii, renumitele „Cronici gargantuine". Povestirile cu uriași erau o moștenire a epocii medievale, care în cîntecele *de gesta* și în romanele cavalerești produseseră figuri dintre cele mai populare, printre care și celebrul Fierabras, gigantul de cincisprezece picioare, rege al Alexandriei, care pustiește Roma

şi se războieşte cu Carol cel Mare, dar este înfrînt de viteazul Olivier şi primeşte botezul. Povestirea lui Fierabras era încă citită în Renaştere şi, în general, figurile telurice şi groteşti ale uriaşilor stîrneau un interes atît de mare, încît italianul Luigi Pulci compusese, în veacul al XV-lea, un poem eroi-comic în jurul unei perechi de uriaşi, Morgante şi Margutte, foarte citit în acea epocă. Este cu neputinţă ca, în timpul repetatelor lui călătorii în Italia, Rabelais să nu fi luat cunoştinţă de poemul atît de admirat al lui Pulci, „Il Morgante maggiore". Întîmplările uriaşilor lui Pulci se încrucişează cu acelea ale paladinilor lui Carol cel Mare, dar aceştia din urmă sînt trataţi în manieră ironică, devenită posibilă acum cînd asaltul împotriva vechii lumi feudale începuse şi cînd eroii veneraţi ai cîntecelor de gesta puteau deveni personajele unor compoziţii înveselitoare. Rabelais renunţă la toate figurile slăvite ale poemelor eroice medievale, dar păstrează pe uriaşi, înfăţişîndu-i în trei generaţii. Cele cinci cărţi ale romanului lui Rabelais ne povestesc isprăvile lui Grandgousier, Gargantua şi Pantagruel, bunicul, tatăl şi nepotul, regi ai unor ţări închipuite, fiinţe gigantice mişcate de instincte şi apetituri colosale, dar oameni ai timpurilor noi, cuceriţi treptat de idealurile umanismului, întrupînd sistemul noii educaţii universaliste şi armonioase, ridicîndu-se împotriva absurdei ştiinţe scolastice, împotriva sterilelor controverse religioase, a războaielor injuste ale feudalităţii, pentru frumuseţea păcii şi a ştiinţei, pentru libertatea omului, a cărui vocaţie este voioşia, plăcerea, solidaritatea umană şi creaţia.

Este caracteristic faptul că, scriind o povestire cu eroi fictivi şi oarecum supranaturali, Rabelais a pus în legătură cu ei probleme şi a formulat idealuri ale timpului său. Îmbinarea ficţiunii cu realitatea se vădeşte ca una din metodele lui Rabelais şi atunci cînd conduce fabulaţia sa în aşa fel încît face ca aventurile eroilor săi să se desfăşoare printre împrejurări şi locuri ale Franţei reale, în Paris, la universitatea pariziană şi în cartierul studenţilor, în localităţi

bine determinate ale provinciilor franceze, la bîlciurile cunoscute, printre oamenii care trăiesc după moravurile şi gusturile ţării şi ale timpului său. Cadrul fictiv al povestirii medievale este în chipul acesta umplut cu un conţinut de observaţii reale, încît „Gargantua şi Pantagruel" este socotit, cu drept cuvînt, drept unul dintre primele monumente ale realismului francez şi european, adică ale literaturii nutrite de observaţia vieţii şi a societăţii. O cercetătoare sovietică a romanului lui Rabelais, E. M. Evnina, într-o lucrare recentă, una dintre cele mai noi ale bogatei literaturi rabelaisiene, a făcut interesanta observaţie că, la începutul tuturor literaturilor unor societăţi tinere, s-a produs discrepanţa între materialul observaţiilor reale şi figurile care le întrupează. *Devenirea realismului în epoca lui Rabelais*, scrie E. M. Evnina, *se desfăşoară în cadrul unor trăsături cu totul neîngrădite, nemăsurate, fantastice, oscilînd necontenit şi trădînd „căutarea" unor forme noi. Credem că arta oricărei epoci de tranziţie, a oricărei clase tinere care îşi stabileşte autoritatea, constituie o astfel de căutare, căutarea unei forme adecvate cu conţinutul şi este, în esenţă, procesul devenirii stilului realist, deoarece realismul societăţii tinere nu se găseşte pe sine imediat, ci apare totdeauna într-o atmosferă de căutări fantastice, de rătăciri, de tatonări a unor figuri potrivite cu noul şi puternicul conţinut al epocii noi.* Echilibrul conţinuturilor cu formele lor se stabileşte abia mai tîrziu. Cînd grecii epocii arhaice au făcut primele lor observaţii asupra naturii, ei le-au cristalizat în acele creaturi diforme ale fanteziei, care sînt Titanii, Cronos şi Uranos, Haosul şi Tartarul. A trebuit să se scurgă o lungă epocă, pînă cînd închipuirea grecească să creadă în Zeus şi Afrodita, în Ares şi toate făpturile Olimpului, expresia armonioasă şi umanizată a observaţiilor făcute asupra naturii. *Acelaşi proces al devenirii realiste*, conchide E. M. Evnina, *este exprimat de arta eroilor uriaşi şi a monştrilor, a basmelor şi visărilor utopice, arta lui Cervantes, a lui Michel-Angelo, a lui Rabelais şi Shakespeare, arta din care peste cîteva secole se va inspira forma bine închegată,*

„*omenesc*" *normală, a realismului clasic, realul într-un decor real la Balzac și Stendhal, Dickens, Mérimée și Flaubert.*

Realismul începător al lui Rabelais a dat, mai întîi, o întrebuințare foarte personală limbii. Se știe că secolul al XVI-lea a alcătuit pentru graiul francezilor unul din răstimpurile cele mai importante ale dezvoltării lui. Contactul cu Italia, țara burgheziei celei mai înaintate a vremii, produce un puternic aflux de termeni noi în domeniile cele mai variate, în științe, în arhitectură și muzică, în arta militară și navigație, în artele aplicate, în comerț și industrie, în viața de societate, în domeniul vestimentar, în bucătărie și în atîtea alte sectoare ale vocabularului. Francezii n-aveau înainte de veacul al XVI-lea un cuvînt pentru rinocer, abia dacă auziseră de elefant, cunoșteau prea puțin pantera, gazela, maimuța, renul și tigrul. Rabelais mijlocește francezilor cunoașterea tuturor acestor animale exotice, pe care le denumește prin cuvîntul comun sau prin neologisme, care nu s-au putut menține. Vorbește de *elefant* și de *rinocer*, de *tigri*, de *leoparzi* și de *hiene*, dar *maimuțele* se mai numesc: *cercopiteci*, *cinocefali* și *sfincși*. Puternicul avînt constructor al Renașterii deschide poarta unui mare număr de termeni ai arhitecturii. Chiar cuvintele *arhitectură* și *arhitect* se introduc abia acum. Acum apar termenii tehnici: *arhitrave* (arhitravă), *corniche* (cornișă), *crotesque* (pentru *grotesque*) (grotesc), *frise* (friză), *piédestal*, *frontispice* (frontispiciu), *obélisque* (obelisc), *colonne* (coloană), *chapiteau* (capitel) etc., toate provenind din influența italiană. Tot prin această influență se introduc termenii militari: *canon* (tun), *capitaine* (căpitan), *caporal*, *colonel*, *bastion*, *casamatte* (cazemată), *cavalier* (cavaler), *parapet*, *espade* (spadă), și *spadassin* (spadasin), *escorte* (escortă), *sentinelle* (santinelă), *stratagème* (stratagemă).

Termenii nautici apăruți acum în limba franceză sînt nenumărați. În limba comerțului și industriei se răspîndește acum *banque* (bancă),[1] o dată cu primele

[1] Cuvîntul este semnalat încă din secolul al XV-lea.

bănci pe care italienii le întemeiază în Franța, mai întîi la Lyon. *Lettre de change* (scrisoare de credit) este traducerea lui *lettera di cambio*. Viața de societate adoptă *courtisan* (curtezan) pentru *cortegiano*. În muzică apar *violon* (vioară), *cornet*, *bemol*, numele notelor etc. Am citat numai puține exemple. Un erudit compatriot al nostru, Lazăr Şăineanu (în „La langue de Rabelais", I, II, Paris, 1922), a alcătuit întregul inventar al cuvintelor ajunse în întrebuințarea comună a limbii franceze a secolului al XVI-lea, distingînd pe acelea pe care Rabelais le-a întrebuințat printre cei dintîi. Enorma bogăție şi marea varietate a vocabularului rabelaisian denotă întinsul contact pe care acest născocitor de basme fantastice şi groteşti îl avea cu timpul şi cu societatea sa.

Alături de fondul de cuvinte absorbite din influența italiană, secolul al XVI-lea mai introduce un mare număr de neologisme provenind din limbile clasice, neologisme greceşti, dar mai cu seamă latineşti. S-a produs deci, în Franța Renaşterii, un curent asemănător cu latinismul în literatura romînă a secolului trecut, totuşi în alte condiții şi cu altă semnificație. În timp ce latinismul romîn a fost o mişcare de îndepărtare de limba poporului, cu rezultatul posibil de a-l lipsi pe acesta de mijloacele de a-şi însuşi cultura mai înaltă, latinismul şi grecismul Renaşterii franceze au fost tocmai expresia marelui avînt al vremii către însuşirea culturii antice, aceea în care burghezia timpului găsea aliatul ei ideologic în lupta dusă împotriva feudalismului. Rabelais a introdus, singur sau împreună cu alții, un mare număr de neologisme latineşti sau greceşti, dintre care unele au rămas în limbă pînă în ziua de azi.

Plăcerea scriitorului de a forma cuvinte noi îl aduce uneori la lungi înşiruiri absurde de sunete, monştri verbali pe care este inutil să-i transcriem, pentru că nimeni nu-i poate citi. Alteori, el se joacă cu cuvinte existente, grupîndu-le sunetele în unități deosebite şi obținînd astfel neaşteptate calambururi. *Jeunesse* (tinerețe) stă alături cu *jeu n'est ce?* (nu este joc); *service divin* (serviciu divin) este pus împreună cu *service du vin* (ser-

viciu al vinului); *à propos* produce răstălmăcirea sonoră: *âpre aux pots* (grozav la oale) etc. Dar, nemulțumit cu sunetele articulate, scriitorul transcrie și pe cele nearticulate, gunguritul copiilor: *mon, mon, mon, vrelon, von, von*, clănțănirea dinților de frică: *bébébé, bous, bous, bous!* Dresul vocii: *ehen! ehen! hen!... hen, hen, hasch!*

Dispunînd de mijloace atît de întinse și de variate, Rabelais scrie o operă fără analogie în întreaga istorie a literaturii. Un roman. O satiră. O epopee comică. O enciclopedie bufonă. Povestind viața lui Gargantua, a lui Pantagruel și a tovarășilor lor, Rabelais folosește toate genurile literare ale prozei Renașterii: anecdota, descrierea de călătorii, utopia, epistola, disertația filozofică, monologul și scena dramatică, portretul fizic și moral. Michelet a numit scrierea lui Rabelais *un haos armonios*. Firește, există o continuitate între diferite cărți și capitole ale întregului, dar interesul cade mai ales asupra episodului, încît, extrăgînd oricare pagină din ansamblu, ești sigur că vei obține o unitate oarecum autonomă.

Scriitorul vorbește în numele său și pune pe alții să vorbească. Dar, în ambele ocazii, vedem cum cuvintele, substantivele, verbele și adjectivele i se prezintă în cantități enorme, în serii neistovite și este evidentă desfătarea pe care o simte trăgînd din plin din rezervorul nesecat al limbii, adică din colosalul tezaur al științei sale. Tovarășul lui Pantagruel, veselul student Panurge, laudă o mîncare, care, ni se spune, *desfată creierul, înveselește spiritele animale, bucură vederea, deschide pofta, delectează gustul, întărește inima, gîdilă limba, curăță fața, fortifică mușchii, liniștește sîngele, ușurează diafragma, răcorește ficatul, strînge splina, mlădiază rărunchii etc.* (III, 2). Pagina alcătuiește foaia de observație a unui medic. Cînd Panurge, doritor să se căsătorească, pleacă împreună cu marele lui prieten să consulte pe Sibila din Panzoust, el *o salută adînc* [pe aceasta] *și îi prezentă șase limbi de bou afumate, o oală mare de unt plină cu cușcuș, un burduf cu băutură, o fudulie de berbec plină cu carolușI* (niște monede n. n.) *bătuți de curînd*; *în fine,*

cu o reverență adîncă, îi puse pe degetul mijlociu o verigă de aur, în care era minunat legată o piatră prețioasă din Beusse (III, 17).

Plecînd în călătoria lor pe mare, ca atîți exploratori și conchistadori ai vremii, Pantagruel și Panurge întîlnesc *un vas încărcat cu călugări iacobini, iezuiți, capuțini, ermiți, augustini, bernardini, celestini, teatini, egnatini, cordelieri, carmi, minimi și alți sfinți părinți, care mergeau la conciliu pentru a descurca articolele credinței împotriva noilor eretici*. Cititorul care află că existau atîtea ordine monahale își spune că, fără îndoială, ele erau prea numeroase. Acumularea este unul din procedeele artistice mai des folosite de Rabelais. La tot pasul întîlnim lungi liste terminologice, și atunci cînd aceste nomenclaturi prea abundente sparg cadrul, adică nu mai pot fi conținute nici de povestire nici de dialog, scriitorul le înșiră în coloană simplă sau dublă ca un glosator sau ca un lexicograf. Rareori însă acumulările lui Rabelais au un simplu interes lingvistic; de cele mai multe ori ele posedă după cum s-a văzut, o expresivitate și manifestă o tendință satirică.

Interesant este de urmărit vorbirea personajelor atunci cînd scriitorul își dă silința să ne facă să le auzim pe ele, nu pe el. Punînd oamenii lui să vorbească, Rabelais a avut adeseori prilejul să satirizeze divagația pedantă și ridicolă a discipolilor scolasticii. Iată, de pildă, pe magistrul Janotus de Bragmardo, venit să-i ceară înapoi lui Gargantua clopotele pe care acesta le desprinsese din clopotnița catedralei Notre-Dame, pentru a le atîrna de gîtul iepei lui uriașe: *Mna dies, domnule, mna dies et vobis, domnilor. Ar fi bine să ne dați înapoi clopotele căci ele ne sînt de mare trebuință. Hen, hen, hasch! Altă dată am refuzat parale bune de la cei din Londra în Cahors și de la cei din Bordeaux în Bire, care voiau să le cumpere pentru calitatea substantifică a complexiunii elementare care este intronificată în terestritatea naturii lor quidditative, în scopul de a extraneiza cearcănele din jurul lumii și vîrtejurile de deasupra viilor noastre, căci dacă pierdem băutura pierdem totul, și simț și lege.* (I, 19)

Gravul magistru Janotus este deci un individ superstiţios. El crede că sunetele clopotelor catedralei pot îndepărta furtunile. Janotus este şi cam beţivan. Omul atît de comun, cu idei atît de înapoiate, se exprimă însă cu tot fastul zadarnic al ştiinţei scolastice. El vorbeşte de *calitatea substantifică*, de *natura quidditativă* şi complică discursul său cu macaronismele obişnuite în jargonul studenţesc contemporan, pe care l-a notat italianul Folengo în *Opus macaronicum*, întrebuinţînd formele: *a intronifica*, *a extraneiza*, *terestritate*. Discursul lui Janotus este una din cele mai spirituale satire ale frazeologiei scolastice, perseverînd în epoca umanismului. Satira vorbirii macaronice a studenţilor sorbonarzi, care era de fapt satira absurdei ştiinţe ce li se inculca, a obţinut unul din triumfurile ei cele mai spirituale în scena întîlnirii lui Pantagruel cu studentul limuzin, din care putem reproduce aici un fragment, păstrînd formele latineşti aberante ale vorbirii studentului, dar însoţindu-le în paranteze, de tălmăcirea lor atît de necesară: *Într-o zi, nu mai ştiu cînd, Pantagruel, plimbîndu-se după masă cu tovarăşii lui dincolo de poarta prin care se intră în Paris, întîlni un student foarte drăguţ, care venea pe acest drum. După ce se salutară, Pantagruel îl întrebă: „De unde vii prietene?“ Studentul răspunse: „De la alma* (buna), *inclita* (ilustra) *şi celebra academie care este vocitată* (numită) *Luteţia.“ „Ce vrea să spună?“ întrebă Pantagruel pe unul din oamenii săi. „Vrea să spună că vine de la Paris.“ „Aşa? înţelese Pantagruel. Vii deci de la Paris? Şi cu ce vă treceţi timpul, voi, domnii studenţi, acolo?“ Studentul răspunse: „transfertăm* (traversăm) *Sequana* (Sena) *la dilucul* (în zori) *şi la crepuscul*; *deambulăm* (ne plimbăm) *prin compitele* (răspîntiile) *şi quariviile* (încrucişările de drum) *urbei*; *despumăm* (expectorăm) *verbocinaţia laţială* (limba latină) *şi ca nişte verisimili* (adevăraţi) *amorabunzi* (îndrăgostiţi), *captăm benevolenţa omnijudecătorului, omniformului şi omnigenului sex femenin...“ Auzind acestea, Pantagruel se miră: „Ce dracu de limbă e asta? Mă jur pe Dumnezeu că eşti un eretic“*. Studentul se apără de această învinuire,

continuînd să se exprime în limbajul lui macaronic. Dar cînd Pantagruel pierde răbdarea şi-l apucă de gît, strigîndu-i: *Am să te învăţ eu să vorbeşti*, studentul, înfricoşat, începe să se vaiete în limba lui de acasă, în graiul limuzin. S-a întîmplat că, după cîţiva ani, nefericitul student limuzin a murit, făcîndu-l pe Rabelais să vadă aici o răzbunare „divină", aplicată acelora care nu vorbesc ca toată lumea (II, 6). Studentul limuzin vorbea, de fapt, ca latiniştii noştri. Vocabularul lui are analogii în dicţionarul lui Laurian şi Massim, iar satira lui Rabelais aminteşte pe a lui Odobescu cînd a compus *Prandiul academic*, executînd acelaşi gest de apărare a poporului faţă de cercurile reacţionare care voiau să-l excludă de la izvoarele culturii, izolîndu-se ele însele, cu trufie, în ştiinţa lor atît de zadarnică.

Alteori, Rabelais transcrie însă vorbirea obişnuită a oamenilor, în dialoguri de un mare firesc. Printre personajele pe care Panurge le consultă pentru a se lămuri dacă trebuie sau nu să se însoare, este şi filozoful Trouillogan. Iată dialogul dintre ei: „*Credinciosule prieten, lampa a ajuns în mîna d-tale. D-ta se cuvine să răspunzi acum. Trebuie sau nu trebuie Panurge să se însoare?*" „*Şi una şi alta*", *răspunse Trouillogan.* „*Cum adică?*" *întrebă Panurge.* „*Aşa cum ai auzit*", *răspunse Trouillogan.* „*Ha, ha, ha. Aşa mi-a fost vorba?*" *zise Panurge.* „*Zi-i mai departe. Trebuie sau nu trebuie să mă însor?*" „*Nici una nici alta*", *răspunse Trouillogan.* „*Să mă ia dracul, zise Panurge, dacă nu cad pe gînduri; şi să mă ia de-a binelea, dacă te pricep. Aşteaptă! Iacă, o să-mi pun ochelarii la urechea stîngă, ca să te aud mai bine*" (III, 35). Replicile se urmează deci rapide şi prompte, în limba cea mai naturală. Cititorul care străbate acest dialog, ca şi atîtea altele risipite pe toată întinderea operei, îl presimte pe Molière. Dar apropierea unui nou stil dramatic devine încă mai evidentă în acele dialoguri în care autorul, oprindu-se de a mai interveni într-un fel, nici măcar pentru a mai arăta ce personaje anume au luat cuvîntul, ne dă scene dramatice propriu-zise, bune să fie aduse îndată pe scenă.

Vorbind sau punînd să se vorbească astfel, Rabelais a întruchipat caractere variate, o întreagă galerie de tipuri: pe giganții umaniști Gargantua și Pantagruel, pe veselul, doctul și istețul Panurge, pe înțeleptul Epistemon, pe stufosul poet Reminagrobis, pe voinicul călugăr și om de nădejde, fratele Jean, și pe atîția alții, într-o abundență extraordinară. Ca în „Comedia umană" și în „Război și pace", tipurile lui Rabelais sînt neobișnuit de numeroase și felurite. Pentru a le zugrăvi, monologul și dialogul sînt numai unele din mijloacele folosite. Altele li se adaugă. Ceea ce sare mai întîi în ochi este chiar numele lor. Aceste nume sînt sau porecle sau alegorii, acestea din urmă compuse din rădăcini împrumutate limbilor clasice. Porecle sînt *Bragmardo* (de la *bragmard* = prohab) sau *Humevesne*; alegorii sînt *Epistemon* (învățatul), *Ponocrates* (puterea muncii), *Panurge* (omul care știe să facă totul), *Picrochole* (fiere amară) etc. Unele din alegoriile onomastice ale personajelor sale le explică Rabelais însuși. Așa, de pildă, pe aceea conținută în numele lui Pantagruel, pe care îl compune din grecescul *Panta* = tot, și arabul *hagaren* = însetat Pantagruel este deci „atotînsetatul", „preaînsetatul".

După ce și-a botezat oamenii, Rabelais ni-i înfățișează. Și, firește, ceea ce izbește mai întîi este enorma lor dimensiune și colosalul manifestării lor. Gargantua acoperă cu limba lui o întreagă armată, atîrnă clopotele catedralei Notre-Dame de gîtul iepei lui, înghite pe o foaie de salată mai mulți pelerini, care scobesc apoi cu toiegele lor măselele gigantului, mănîncă și bea cantități greu de închipuit, dar și studiază toate științele lumii, citește biblioteci întregi, practică toate artele frumoase și pe toate cele ale îndemînării și forței fizice. Universalitatea lui de om al Renașterii este o universalitate colosală. Chiar și tovarășii giganților, oameni de dimensiuni și proporții comune, uimesc prin vigoarea și apetiturile lor neobișnuite. Fratele Jean luptă singur cu întreaga armată a feudalului abuziv, regele Picrochole. Știința, ca și poftele lui Panurge sînt incomensurabile.

Rabelais nu se mulţumeşte să-şi închipuie oamenii lui. El îi vede în carne şi oase, în amănunţimea concretă a înfăţişării, în particularităţile lor fizice, prin care străbate sensul general al tipului lor. Iată cum îl vede întîia oară Pantagruel pe Panurge: *Într-o zi Pantagruel, plimbîndu-se în afară de oraş, către mănăstirea Sfîntului Antoniu, discutînd şi filozofînd cu oamenii lui şi cu unii studenţi, întîlni un om cu statură frumoasă şi elegant în toate liniile corpului său, dar jalnic rănit în diferite locuri şi atît de jerpelit, încît părea că abia scăpase de o haită de cîini* (II, 9). Această nenorocită dar nobilă creatură va manifesta treptat laturile cele mai curioase ale unui caracter omenesc. Este una din plăcerile cele mai mari ale cititorului să urmărească felul în care se construieşte treptat personajul lui Panurge, umanist şi orator dibaci, vesel tovarăş de petreceri, dar om fără scrupule, parazit, şarlatan, superstiţios, răzbunător şi totuşi poltron, un reprezentant al studenţimii declasate a vremii. Ruda lui bună este Falstaff al lui Shakespeare. Pentru a pune în picioare un caracter atît de complex, scriitorul va însoţi portretul fizic cu pictura caracterului, aceasta din urmă obţinută însă nu prin analiză, ci prin înfăţişarea felului în care insul vorbeşte, acţionează şi gîndeşte. Omul este privit deci nu numai dinafară, dar şi dinăuntrul lui, în realitatea proceselor lui intelectuale şi afective. Nici un alt scriitor al Renaşterii, înaintea lui Rabelais, nu arătase atîta pătrundere în înţelegerea vieţii interioare a omului. Printre trăsăturile de caracter ale lui Panurge se numără şi nehotărîrea lui. Iată cum ne-o înfăţişează Rabelais, în scena în care îl face să dezbată împreună cu Pantagruel problema căsătoriei lui: *„Pantagruel nu da nici un răspuns. Panurge continuă şi zise cu un adînc suspin: „Doamne, ai ascultat hotărîrea mea de a mă însura, dacă, din nefericire nu vor fi toate căile închise, astupate şi ferecate. Vă implor, în numele dragostei ce mi-aţi purtat-o întotdeauna, spuneţi-mi părerea voastră". „Dacă ai aruncat o dată zarurile, răspunse Pantagruel, dacă ai decretat-o şi ai luat o hotărîre fermă, să nu mai vorbim de asta; rămîne numai să treci la fapte". „Aşa e, zise Panurge, dar n-aş*

vrea să făptuiesc fără sfatul şi părerea voastră". „Sînt de această părere şi te sfătuiesc să te însori", răspunse Pantagruel. „Dar, zise Panurge, dacă aţi fi de părere că e mai bine să rămîn precum am fost, fără să mai întreprind nimic nou, mi-ar plăcea mai bine să nu mă însor". „Atunci nu te însura", îi răspunse Pantagruel. „Aşa e, zise Panurge, dar v-ar plăcea să rămîn toată viaţa mea fără tovărăşia conjugală? Este scris: Vae soli! Omul singur este lipsit de ajutorul de care se bucură bărbaţii însuraţi". „Atunci însoară-te, în numele Domnului", îi răspunse Pantagruel. „Dar dacă, zise Panurge, nevasta mă înşeală, după cum ştiţi că e acum moda, o să-mi ies din ţîţîni şi o să-mi dau sufletul..." „Atunci nu te însura, răspunse Pantagruel, căci sentinţa lui Seneca este adevărată fără excepţie: Ceea ce ai făcut altora este sigur că o să ţi se facă şi ţie..." „Dar dacă-mi iau o femeie cinstită şi ruşinoasă?..." „Atunci însoară-te, pentru Dumnezeu!" etc. (III, 9). Deliberarea intimă este redată aici cu măiestrie. Este însă deliberarea unui caracter nehotărît, inapt pentru toate formele acţiunii şi care nu urmăreşte de fapt închegarea unei hotărîri, ci evitarea ei şi repulsia pentru faptă. Ne vom convinge de acest aspect al firii lui Panurge atunci cînd îl vom urmări în timpul furtunii pe mare, cînd va da toată măsura poltroneriei lui. Înfăţişarea stărilor afective prin care trece Panurge în această ultimă împrejurare, chipul în care se succed în sufletul lui frica, deznădejdea, laşitatea, dar şi insolenţa finală, cînd primejdia a trecut, alcătuiesc unele din paginile cele mai măiestrite ale întregii naraţiuni rabelaisiene.

Oamenii, astfel evocaţi în înfăţişarea lor exterioară şi în înfăţişarea lor lăuntrică, sînt puşi să acţioneze, devin personajele unor întîmplări. Mişcarea, în povestea lui Rabelais, întocmeşte unul din triumfurile cele mai de seamă ale artei sale. Dacă mişcarea este meritul cel mai de seamă al artei epice, cum fără îndoială că se poate susţine, atunci Rabelais este unul din cei mai mari poeţi epici ai lumii. S-ar putea cita în această privinţă descrierea iepei lui Tapecoue, speriată de băieţii lui Villon, sau lupta fratelui Jean cu trupele lui Picrochole, care invadaseră şi pustiau

via mănăstirii, sau atîtea alte scene, care ne întîmpină la tot pasul. Dar în episoadele amintite, ca şi în altele asemănătoare, zugrăvirea mişcării este oarecum impusă de natura temei tratate. Are deci o valoare ilustrativă superioară o pagină în care conţinutul de fapte este mai restrîns, dar în care este cu atît mai remarcabilă prezentarea relaţiilor dintre personajele în scenă, a reacţiunilor lor, a gesturilor executate şi pe care povestitorul le notează cu o mare precizie. O astfel de pagină este aceea în care ni se povesteşte anecdota următoare: *La Paris, la birtul de la Petit Châtelet în faţa grătarului unui grătaragiu, un hamal îşi mînca pîinea la fumul unei fripturi şi o găsea cu această mireasmă, nespus de gustoasă. Grătaragiul îl lăsă în pace. La urmă cînd hamalul îşi înghiţise toată pîinea, grătaragiul îl apucă de guler şi ceru să-i plătească fumul fripturii sale. Hamalul spunea că nu-l păgubise de nici o bucată de friptură şi că, neluîndu-i nimic, nu-i datora nimic. „Fumul de care era vorba se ridica în sus şi se pierdea; nimeni nu auzise vreodată, cît e de mare Parisul, să se vîndă fum de friptură pe stradă". Grătaragiul răspundea că nu e de datoria lui să hrănească hamalii şi că, dacă nu va fi plătit, îi va lua samarul. Hamalul puse atunci mîna pe băţ şi voi să se apere. Cearta a fost mare. Toţi gură-cască din Paris alergară să vadă ce s-a întîmplat. Tocmai se găsea acolo bătrînul bufon al regelui, Joan, cetăţean al Parisului. Zărindu-l, grătaragiul îl întrebă pe hamal: „Vrei să asculţi de ce-o hotărî nobilul ghiduş Joan?" „Da, pe toţi sfinţii", răspunse hamalul. Atunci bătrînul Joan, după ce ascultă cearta lor îi ceru hamalului să-i dea din punga lui cîţiva bănuţi de argint. Hamalul îi puse în palmă un philippus. Bătrînul Joan îl luă şi-l aşeză pe umărul stîng ca şi cum i-ar fi încercat greutatea, apoi îl bătu de palma mîinii stîngi ca şi cum ar fi vrut să audă dacă e din metal bun, apoi îl lipi de ochiul drept ca şi cum ar fi vrut să vadă dacă e bine marcat. Totul fu făcut pe cînd adunarea de gură-cască tăcea şi grătaragiul aştepta cu încredere, iar hamalul îşi pierdea nădejdea. În fine, Joan aruncă bănuţul pe grătar, făcîndu-l să sune de mai multe ori. Apoi cu maiestate prezidenţială, ţinîndu-şi în mînă bastonul lui*

cu panglici şi acoperindu-se cu scufa lui cu urechi de hîrtie, tuşi bine de două ori şi rosti cu voce tare: „Curtea hotărăşte că hamalul, care şi-a mîncat pîinea cu fumul fripturii, l-a plătit cinstit pe grătaragiu cu sunetul banului. Curtea ordonă deci ca fiecare să se ducă la casa lui, fără alte cheltuieli de judecată, după cum se şi cuvine" (III,37). Totul este văzut în această scenă şi totul este în mişcare. Grupul actorilor principali se detaşează din mulţime; îi vedem pe rînd cum se ceartă, cum i se cere bufonului regal să intervină; vedem gesticulaţia acestuia, chipul în care el cîntăreşte moneda, cum o bate în palmă, o priveşte şi o face să sune pe grătar; apoi cum se înveşmîntă cu insignele sale de bufon şi rosteşte ingenioasa lui sentinţă. Un regizor ar putea aduce această naraţiune pe scenă. Desfăşurarea acţiunii şi jocul actorilor este complet indicat.

Pe lîngă mişcare, stilul lui Rabelais posedă una din calităţile lui cele mai eminente în preciziunea viziunii lui. Nici un gest, nici o mişcare nu sînt numai denumite, ci sînt complet descrise, pînă în cele mai mici amănunte ale lor. Cînd este vorba de o mişcare corporală, maşina anatomică a omului ne este arătată funcţionînd cu toate pîrghiile ei. Iată descrierea educaţiei fizice a lui Gargantua. Acesta se ia la trîntă, aleargă, sare, se caţără pe un zid, înoată, se azvîrle în apă şi vîsleşte. Cum face însă toate aceste acţiuni din urmă? *Înota unde-i apa mai adîncă, cu faţa în jos, pe spate, pe o rînă, cufundat cu totul în apă, numai cu picioarele sau cu o mînă în aer, ţinînd o carte şi traversînd Sena fără s-o ude, sau ţinîndu-şi mantia în dinţi, cum făcea Iulius Cezar. Se sălta cu o mînă într-o barcă, se arunca de aici în apă, cu capul înainte; atingea fundul, săpa stîncile, se cufunda în abisuri şi prăpăstii. Se înapoia apoi în zisa barcă, pe care o conducea cu repeziciune sau mai încet, în direcţia curgerii apei, în contra curentului; o oprea la stăvilare, ţinea cîrma cu o mînă, cu cealaltă se lupta cu o lopată mare, întindea vela, se căţăra pe frînghiile catargelor, alerga pe verge, aranja busola, desfăşura pînzele în vînt, strunea cîrma* (I, 23). În faţa ghicitorului Nazdecabre, pentru a-l aduce să priceapă întrebarea, Panurge îi face următoarele semne:

Căscă mai multă vreme și, căscînd, făcea în fața gurii, cu degetul gros al mîinii dextre semnul literei grecești numită tau, reiterîndu-l de mai multe ori. Ridică apoi ochii către cer și-i învîrti în cap, întocmai ca o capră care leapădă fătul; în timpul ăsta tușea și suspina adînc. Nazdecabre îi răspunde: *Ridică mîna stîngă în aer și ține degetele strînse în pumn, în afară de degetul gros și de degetul arătător, apoi uni ușor unghiile lor* (III, 20). Nazdecabre voia să spună că Panurge trebuie să se însoare. Pentru a explica în ce mod o invectivă poate ușura pe un om mînios, Panurge face următoarea comparație: *Îmi pare rău să-ți spun că păcătuiești, căci mi se pare că înjurînd, precum înjuri, îți face bine la splină, așa cum unui spărgător de lemne îi face bine și-i aduce mare ușurare atunci cînd cineva, aproape de el, îi strigă la fiecare lovitură: han! Tot așa un jucător de popice este mirificamente ușurat atunci cînd n-a azvîrlit bila bine și cînd un om de spirit, lîngă el, apleacă și întoarce capul și trunchiul înspre partea în care bila, dacă ar fi fost bine aruncată, ar fi atins popicele* (IV, 20). Dar nu numai mișcările corpului omenesc sînt evocate cu această precizie, pe care nu o vor mai regăsi după secole decît marii realiști ai veacului al XIX-lea, dar și mișcările naturii. Descrierea furtunii pe mare este renumită: *Deodată marea începu să se umfle și să intre în tumult din fundul abisului, valuri puternice să bată coastele vaselor noastre; mistralul, întovărășit de ucigătoare vijelii, să sufle printre antenele noastre. Cerul începu să tune din înălțimi, să fulgere, să lumineze, să plouă și să azvîrle cu grindină; aerul să-și piardă transparența, să devină opac, tenebros și obscur, astfel încît lumina nu mai venea decît de la fulgere, scîntei și ruperi ale norilor înflăcărați* (IV, 18). Puterea lui Rabelais de a reține și de a reproduce impresiile primite de la lumea sensibilă a fost una dintre cele mai mari pe care le cunoaște literatura. Realitatea se oglindește în imaginația lui cu o mare forță și un mare relief.

Întocmai ca atîția mari scriitori ai Renașterii, ca Boccaccio, ca Cervantes și Shakespeare, Rabelais este în mare măsură îndatorat folclorului. Narațiunea lui se hrănește din snoavele populare, din cîntecele

poporului, ale căror refrene revin adesea sub condeiul lui, din basmele din care împrumută nu numai temele, dar şi formulele iniţiale şi finale, nenumărate imagini. Asocierea uriaşilor cu tovarăşii lui, capabili să-i ajute în împrejurări grele, este o schemă a basmului popular. Într-un rînd, ni se povesteşte vechea snoavă ţărănească, reluată de La Fontaine, despre chipul în care a fost păcălit dracul de un ţăran care i-a cedat mai întîi ce va creşte sub pămînt, dar a semănat grîu, apoi ce va creşte deasupra pămîntului şi a semănat napi (IV, 46). Cîntecul lui Rocochet, amintit într-un rînd, este basmul cu cocoşul roşu, cunoscut şi de romîni. Un personaj, Carpelin, *poate intra nesimţit într-un loc, ca pasărea, nu este atins de săgeată, poate călca pe spicele grîului sau pe iarba pajiştilor fără să le îndoaie* (II, 24). În sfîrşit, proverbele apar la tot pasul. După maniera acumulativă, pentru o singură situaţie se invocă zeci de proverbe. Despre neghiobi ni se spune: *se ascund de ploaie în apă, spun tatăl-nostru al maimuţelor, se întorc la oile lor, duc scroafele la păscut, gonesc cîinele înaintea leului, pun căruţa înaintea boilor, se scarpină unde nu-i mănîncă, mănîncă mai întîi pîinea albă, potcovesc greierii, se gîdilă să rîdă, văd musca în lapte, bat tufişurile dar nu prind păsărelele, iau băşicile drept felinare, prind berzele dintr-o săritură, sar de la cocoş la măgar* etc. Ştiinţa rabelaisiană a proverbelor este enormă. L. Şăineanu a inventariat-o, împreună cu nenumăratele ecouri de care creaţia lui Rabelais s-a folosit.

Rabelais prezintă analogii cu un scriitor de-al nostru, cu Ion Creangă. Aceeaşi situaţie a realismului şi la acest scriitor, cu observaţii asupra vieţii şi societăţii neraportate totdeauna la cadrul lor firesc, acelaşi apel la folclor, multe procedee stilistice comune. Oşlobanu din „Amintiri", Gerilă, Păsări-lăţilungilă şi Setilă din „Harap Alb" sînt rude de aproape cu Grandgousier, cu Gargantua şi Pantagruel. Verva povestitorului moldovean aminteşte pe a scriitorului renascentist francez. Acelaşi temperament robust, mişcat de mari pofte; acelaşi rîs gigantic. Îi unesc de asemenea unele resentimente şi lupte cu vechea

şcoală îndobitocitoare, cu ipocrizia clericilor. Nu lipseşte nici plăcerea de a acumula referinţele, proverbele sau cuvintele, ca atunci cînd aminteşte multele unelte ale lui Pavel Ciobotaru sau mărfurile de tot felul din dugheana jupînului Ştrul. În sfîrşit, un dar asemănător de a nota mişcarea şi de a vedea cu precizie lucrurile, oamenii şi situaţiile. Desigur, Creangă nu pune marile probleme de cultură pe care le aduce în discuţie înaintaşul lui, într-o epocă de mari transformări ale orînduirii sociale. Dar ambii scriitori ne aduc acelaşi mesaj al încrederii în viaţă şi în popor, un mesaj de care, atunci cînd îşi croiesc un drum nou, au nevoie toate societăţile tinere, toate societăţile care se găsesc în momentele revoluţionare ale progresului lor.

ARTA LUI HUGO

Sărbătorirea celor o sută şi cincizeci de ani de la naşterea lui Victor Hugo a înmulţit studiile şi analizele consacrate poziţiei poetului în epoca sa şi mesajului lui uman şi cetăţenesc. Această poziţie şi acest mesaj s-au realizat însă într-o operă artistică — într-una din cele mai de seamă ale tuturor literaturilor şi ale întregului său veac — aşa încît pentru a da o idee mai completă despre marele scriitor, studiul său trebuia neapărat completat cu acela al artei sale. Arta înseamnă însă fond şi formă, conţinut şi mijloace, teme şi procedee, *ce* anume reprezintă artistul şi *cum* o face el. Pentru că s-a arătat îndestul care este fondul inspiraţiei lui Hugo, temele şi conţinutul poeziilor lui lirice şi a poemelor lui epice, a dramelor şi romanelor lui, putem să ne mărginim acum la o sarcină mai limitată. Vom încerca adică a preciza formele, procedeele şi mijloacele lui Hugo, felul *cum* se constituie ceea *ce* a dorit el să comunice contemporanilor săi şi întregii omeniri viitoare. Evident, conţinutul şi procedeele, temele şi mijloacele alcătuiesc o unitate indisolubilă. Cum orice formă are un cuprins şi orice cuprins apare numai într-o formă, este limpede că studiul acesteia din urmă nu poate fi întreprins decît în funcţie şi în legătură cu conţinuturile pe care le cuprinde şi le transmite. Victor Hugo a fost un artist revoluţionar. Revoluţie înseamnă însă luptă cu o orînduire mai veche, în scopul instaurării uneia noi, mai dreaptă şi mai umană. Pe plan literar şi în legătură cu temele sale, Hugo a produs mai întîi o importantă revoluţionare a poeziei

lirice. În locul vechii ode şi elegii clasice, el introduce poezia intimistă, tabloul de gen, accentul smuls din realitatea imediată şi familiară. Nimeni nu cîntase înainte de Hugo sentimentele atît de particulare ale omului celui mai simplu, bucuriile familiei şi ale paternităţii, natura surprinsă în aspectele ei comune şi graţioase.

Desigur, alături de acest sector, există în poezia lirică a lui Hugo şi cealaltă înfăţişare, sentimentele sublime şi natura măreaţă. Dar şi aici temele lui Hugo rămîneau fără analogie în producţia anterioară. În drama şi în romanele sale, poetul introduce tipuri umane rămase neînfăţişate mai înainte, omul în căderile şi înălţările lui, în luptă cu societatea care-l condamnă pentru vina la care-l constrînge şi-l împiedică apoi să se regenereze. O dată cu Hugo, pătrunde în literatură poporul cu bucuriile, durerile, mîniile şi acuzaţiile lui. Cînd, în 1846, poetul primeşte scrisoarea unui marchiz, un vechi prieten al familiei, care îi reproşa orientarea poeziei lui, Hugo îi răspunde cu lungul poem în versuri din culegerea „Contemplaţiilor", intitulat „Scris în 1846", care afirmă cu o mare vervă sensul general al creaţiei lui: *N-am avut decît o singură idee în minte*, spune Hugo, *să servesc cauza umană. În dramă, în proză şi în versuri, am pledat pentru cei mici şi nenorociţi... Dar cum în felul acesta am supărat desigur pe mulţi, în lumea de jos mi s-a spus poate: mulţumesc.* Pentru acest cuprins nou şi revoluţionar, Hugo a găsit o formă nouă şi revoluţionară.

Poetul a fost pe deplin conştient de solidaritatea adîncă a ideii şi formei. În prefaţa volumului „Literatură şi filozofie amestecate", apărut în 1834, Hugo scrie: *O idee n-are niciodată decît o singură formă, care îi este proprie, care este forma ei excelentă, forma ei completă, forma ei riguroasă, forma ei esenţială, forma preferată de ea şi care izvorăşte totdeauna împreună cu aceasta, din creierul omului de geniu. Astfel, la marii poeţi nu există nimic mai inseparabil, mai aderent şi mai consubstanţial, decît ideea şi forma ideii. Luaţi-i lui Homer forma lui, nu va mai rămîne decît Bitaubé*, adică mediocrul traducător al lui Homer, care ajunsese

la oarecare notorietate în timpul vechiului regim. Forma nouă şi revoluţionară a ideilor lui revoluţionare şi noi, poetul le-a afirmat în teorie şi le-a realizat în practica artistică, printr-un nou raport între genurile literare, prin noi mijloace ale exprimării artistice, prin transformarea limbii literare, prin înnoirea versificaţiei. Studiul artei lui Hugo trebuie urmărit în toate aceste direcţii.

Încă din prefaţa din 1824 a culegerii „Ode şi balade", adică într-un moment în care ideile lui Hugo nu erau întru totul fixate şi tendinţele lui erau încă ezitante, Hugo se pronunţă pentru principiul „libertăţii în artă". Valoarea principiului o vor înţelege bine toţi acei care ştiu cît de înrădăcinată era încă în această epocă de agonie a clasicismului, puterea regulilor şi a modelelor. A crea poetic a însemnat pentru tot clasicismul a crea conform unor norme inflexibile şi unor modele socotite inalterabile. Aceste norme şi aceste modele erau acele ale antichităţii, culese în Aristoteles şi în Horaţiu şi codificate încă o dată de Boileau. Absolutismul care controla şi reglementa toate manifestările vieţii publice şi de societate, printr-un sistem administrativ foarte centralizat şi prin disciplina vieţii de curte, aplica aceeaşi supraveghere şi asupra literaturii. Academia franceză era organul acestei reglementări şi al acestei supravegheri. Corneille îi simţise rigorile pentru a se fi abătut, în „Cidul" său, de la strașnica normă a celor trei unităţi. Clasicismul deosebea cu strictețe între frumusețea „regulată" şi cea „neregulată". Numai cea dintîi obţinea aprobarea clasicilor, astfel că receptarea lui Shakespeare în Franţa secolului al XVIII-lea s-a izbit adeseori de prejudecata regulilor. Multele şi tulburătoarele lui frumuseţi erau umbrite, în opinia atîtora dintre reprezentanţii vechii ideologii literare, de vina de a fi înfrînt adesea regulile clasicismului şi ale antichităţii. Proclamînd principiul „libertăţii în artă", adică al smulgerii de sub tutela regulilor şi modelelor, Hugo azvîrlea mănuşa clasicismului vremii lui şi reprezentanţilor lui, grupaţi la Academie şi în cea mai mare parte a presei literare a vremii.

Fructul copt al acestei insurecții trebuia să se desprindă curînd. Printre reguli, una din cele mai bine păzite este aceea a separației și purității genurilor literare. Într-o vreme în care aristotelismul scolastic, transmis prin învățămîntul congregațiilor religioase, menținea încă concepții fixiste, adică acele despre stabilitatea tuturor genurilor și spețelor naturii, așa cum ele erau presupuse a fi ieșit din mîna Creatorului, nu era oare firesc ca și genurile literare să fie socotite ca fixe, statornicite odată pentru totdeauna, sustrase acțiunii timpului și schimbărilor lui? Regulile nu erau decît ansamblul concluziilor deduse din natura neschimbată a genurilor. Dar cum genurile biologice în natură rămîn totdeauna pure și nu se amestecă niciodată, nu rezultă oare că și genurile literare urmează să rămînă totdeauna curate și neamestecate? Raționalismul clasic părea a confirma această concluzie. Amestecul tragediei și comediei în tragi-comedia epocii preclasice apărea drept o absurditate. Clasicismul a prețuit ca unul din meritele cele mai de seamă ale lui Corneille, Racine și Molière, faptul de a fi dat tragedii și comedii pure, fără nici o contaminare între ele. Amestecul lor în drama lui Shakespeare a fost adeseori, în secolul următor, unul din motivele rezervei sau ale ostilității cu care aceasta a fost privită. Veacul al XVIII-lea îndrăznise o timidă abatere de la norma purității genurilor, creînd cu Nivelle de la Chaussée — „comedia lacrimantă", ca o concesie făcută sensibleriei epocii. Iată însă că acum, într-un moment în care întregul edificiu al absolutismului clasic și academic trebuia dărîmat, prejudecata purității genurilor este cea dintîi împotriva căreia pornește la luptă Victor Hugo. Momentul este fixat în prefața din 1827 a dramei „Cromwell", un text care devine manifestul noii îndrumări literare, al îndrumării romantice. Într-una din acele mari sinteze, care erau proprii spiritului său, Hugo înfățișează mersul general al artei din antichitate și pînă în zilele sale ca o trecere succesivă de la odă la epopee și de la epopee la dramă, adică de la ideal la măreț și de la măreț la real. Unirea sublimului și a grotescului,

adică a tragicului şi a comicului, este un caracter al realităţii, mai cu seamă în dramă, care nu poate avea alt scop decît zugrăvirea vieţii. Prejudecata purităţii genurilor se frîngea astfel în această nevoie de cuprindere mai bogată şi mai completă a vieţii, care scoate în evidenţă o interesantă aspiraţie realistă în sînul orientării romantice. *Realitatea*, scrie Hugo, *rezultă din combinaţia cu totul naturală a celor două tipuri, a sublimului şi a grotescului, care se încrucişează în dramă aşa cum se încrucişează şi în viaţă*. Acest amestec, continuă Hugo, este acela care convine mai bine fazei prezente a lumii, în care sentimentul senin al frumosului pur şi fără contraste a încetat să mai stăpînească pe oameni, desigur din pricina marilor conflicte care agită pe omul intrat în dezbinare cu orînduirea lui socială. Hugo va pleda deci pentru drepturile caracteristicului şi ale urîtului în reprezentarea artistică. Arta n-a ocolit de altfel totdeauna aceste sectoare. Le-a cunoscut şi le-a ilustrat, de pildă, arta medievală, în epoca construirii marilor catedrale gotice, monumente ale acelei civilizaţii populare a comunelor, în care noul curent ancorat în aspiraţiile maselor moderne recunoştea un precedent şi un exemplu. Astfel, Triboulet din „Regele petrece" sau Quasimodo din „Notre Dame de Paris" vor fi ca nişte figuri umane şi groteşti în acelaşi timp, desprinse parcă de sub cornişele şi din firidele marilor catedrale ale veacului al XII-lea şi al XIII-lea. O altă prejudecată clasică împotriva căreia se ridică Hugo este aceea a unităţilor de loc şi de timp. În grija sa de a reda adevărul vieţii, poetul simte nevoia să lege acţiunea dramei de locul ei, chiar dacă acesta urmează să se schimbe de la act la act şi s-o lase să se desfăşoare în întreaga ei durată, chiar dacă timpul celor douăzeci şi patru de ore ale acţiunii, presupuse a putea fi reprezentate în cele două sau trei ore ale spectacolului, ar fi cu mult depăşite. *Orice acţiune*, scrie Hugo, *are durata sa proprie ca şi locul său particular. A vărsa aceeaşi doză de timp în toate evenimentele, a aplica aceeaşi măsură pretutindeni, este o ciudăţenie. Oricine ar rîde de un cizmar care ar voi să încalţe orice*

picior cu aceeași gheată. A încrucișa unitatea de timp cu unitatea de loc ca zăbrelele unei colivii și a face să intre cu pedanterie înăuntru, din voia lui Aristot, toate faptele, popoarele și figurile pe care providența le desfășoară în mari mase în realitate, înseamnă a mutila oamenii și lucrurile, înseamnă a desfigura istoria... Iată de ce, adeseori, colivia unităților nu conținea decît un schelet. Prefața dramei „Cromwell" propunea deci o dramă produsă prin fuziunea genurilor, apropiată de adevărul complex al vieții, colorată și larg desfășurată și din care lirismul nu era exclus. Și dacă „Cromwell" n-a ajuns niciodată a fi reprezentat, „Hernani", trei ani mai tîrziu, a fost cel mai de seamă eveniment teatral al epocii. Adevărata bătălie literară desfășurată în timpul celor o sută de spectacole, în care tineretul atelierelor și al școlilor a avut să înfrunte coaliția cercurilor clasice și academice, a rămas vie în amintirea tuturor contemporanilor. Prefața la „Cromwell" fusese actul de naștere al romantismului francez; reprezentația lui „Hernani" — botezul lui.

Clasicismul disprețuise lirismul și imaginația. Acestea apăreau ca un produs al barbariei, al primelor timpuri ale civilizației. Un teoretician al clasicismului care profesa de altfel și unele idei înaintate, Saint-Evremond, vorbise odată despre *zadarnicele imagini care ascund realitățile și despre comparațiile prea frecvente care abat pe oameni de la adevăratele obiecte, prin distracția pe care le-o procură asemănarea lor. Geniul secolului nostru*, observa Saint-Evremond, *este cu totul opus acestui spirit al fabulației și al falselor mistere. Nouă ne plac adevărurile declarate; bunul simț predomină pentru noi asupra iluziilor fanteziei.* În realitate însă, „obiectele adevărate", realitatea materială, nu apar poetului decît în imaginile fanteziei. Orientat către cuprinderea cea mai bogată a realității, Hugo a fost unul dintre cei mai mari imaginativi ai literaturii universale. Puterea sa de a reține și a reproduce impresiile realității este una din cele mai fabuloase care au fost cunoscute vreodată. Aceste impresii nu sînt însă dubletele serbede ale lucrurilor, copia lor fotografică și inexpresivă. Impresiile lui Hugo sînt

grele de sentimentele pe care le trezesc; ele sînt încărcate cu o semnificaţie profundă. Realitatea este vie pentru Hugo. Forţe lăuntrice o mişcă şi-i dau viaţă. Lucrurile şi ideile devin persoane. Personificarea este unul din procedeele cele mai frecvente ale poetului: *Norii şi vîntul trec răsucindu-se.* Despre un vin ni se spune că este *plin de mînie, de strigăte şi injurii.* Valurile care asaltează o corabie sînt *doi atleţi făcuţi din furie şi vînt.* În culegerea „Les Châtiments", Hugo ne zugrăveşte pe Napoleon pe patul său de moarte şi *bătăliile aplecîndu-se asupra frunţii sale.* El moare, dar după douăzeci de ani *Oceanul îl redă Franţei.* Cadavrul este el însuşi o fiinţă însufleţită. În mormîntul său, *el dormea încrezător şi liniştit,* cînd are deodată viziunea trădării lui Napoleon III. Statuile din preajma mormîntului *îşi fac semn cu degetul şi, sprijinindu-se de ziduri, ascultă pe titan plîngînd în întuneric.* Într-o bucată a „Contemplaţiilor" un copac, căruia i se pun mai multe întrebări, consimte să ia toate formele utile omului. El acceptă să fie osie de car, stîlp de casă, catarg de corabie, lemn de foc. „*Copacule, vrei să fii spînzurătoare?*" *Tăcere, omule* [îi răspunde copacul]. *Du-te, secure! Eu sînt al vieţii*". *Eşafodul,* scrie Hugo în „Mizerabilii" (I, 4) *nu este un mecanism inert, făcut din lemn, fier şi odgoane. El pare a fi un fel de fiinţă care posedă nu ştiu ce sumbră iniţiativă. S-ar spune că schelăria asta vrea, că maşina asta înţelege, că lemnul, fierul şi odgoanele astea voiesc... Eşafodul este complicele călăului; el devorează, înghite carnea şi bea sîngele victimei* etc. Elementele naturii au şi ele o viaţă deopotrivă cu a omului. *Marea este secretă; nimeni nu ştie ce vrea; trebuie să iei seama. Se ascunde cineva dincolo de zare. O fiinţă groaznică, vîntul.* Ideile sînt şi ele nişte persoane. În „Parisul în flăcări" din „L'Année terrible", Societatea, Trecutul, Mizeria şi Ignoranţa sînt acuzate pentru a fi adus înjosirea poporului. Cuvîntul trăieşte şi el. *Cuvîntul,* proclamă Hugo, *este o fiinţă vie. Mîna visătorului vibrează şi tremură atunci cînd îl scrie!* Puterea scriitorului de a învia lucrurile, stihiile şi ideile este deopotrivă cu a popoarelor în totalitatea lor, cînd au creat miturile

şi basmele lor. Hugo este un mare născocitor de mituri. Poema „Satirul" din „Legenda Secolelor" poate fi pusă alături de „Theogonia" lui Hesiod. Rupînd cu convenţionala figuraţie mitologică a clasicismului, moştenită din alexandrinism şi din literatura latină a decadenţei, cu Apollon şi Muzele sale, cu Bellona şi Cytherea, cu Flora şi Pomona, Hugo le substituie propriile sale mituri, căci imaginaţia lui avea fecunditatea unui neam întreg. Astfel, Satirul cîntă zeilor olimpici ceea ce s-ar putea numi evoluţia lumii şi a umanităţii, originea haotică a lumii materiale, lupta dintre Zi şi Noapte, grozăviile şi frumuseţile pămîntului şi omenirii, adică războiul şi pacea, sfîrşitul zeilor şi al suferinţelor şi apoteoza finală a umanităţii eliberate într-o natură învinsă. Satirul, personificarea bestialităţii primitive, se resoarbe în natură; el devine Pan şi umanitatea începe abia atunci viaţa ei în lumină. „Satirul" este astfel mitul modern al progresului urmărit pînă la ţintele lui cele mai îndepărtate. Mitul Satirului este construit pe antiteza naturii şi umanităţii, un motiv care revine şi într-una din poemele culegerii „Les feuilles d'automne", unde poetul ascultă de pe înălţimea unui munte glasul triumfal al oceanului şi murmurul de jale al oamenilor, îndoitul cîntec care leagănă universul. Pe fondul acestei dualităţi se înşiră, proiectate de fecunditatea unei imaginaţii nesecătuite, seria imaginilor, a comparaţiilor şi metaforelor asociate în contraste. Poetul, căruia realitatea i se prezenta cu o viaţă atît de intensă, nu putea să nu fie izbit de opoziţia dialectică a lucrurilor. Viaţa este luptă. Universul se rezolvă pentru el în cupluri active de forţe, aspecte şi atribute: un motiv pentru care figura cea mai des întrebuinţată de Hugo, pe lîngă personificare, este antiteza. Viziunea antitetică a lumii este esenţialmente revoluţionară. Hugo a dat forma poetică a acestei viziuni, în aceeaşi epocă în care Hegel i-a dat forma ei metafizică, iar Marx şi Engels forma ei ştiinţifică.

Limba literară, în vremea în care Hugo începe să scrie, păstra încă multe dintre prejudecăţile clasicismului. Clasicismul separase în limba franceză sectorul

special al cuvintelor „nobile", singurele care se cuveneau a fi întrebuințate în literatură. Teoreticianul reacționar al Restaurației, M. de Bonald, justifica această separație a celor două limbi franceze, după cum justifica și separația claselor sociale, prin aceste considerații care ne pot face astăzi să zîmbim: M a r i *și* f e m m e spunea M. de Bonald, *sînt mai puțin nobile decît* é p o u x *și* é p o u s e, *pentru că* m a r i *și* f e m m e *prezintă raporturi dintre sexe care nu convin decît unei societăți domestice sau de producțiune, în timp ce* é p o u x *și* é p o u s e *prezintă idei de angajament reciproc* (spondere), *idei consacrate prin societatea publică, societate a conservării*, etc. Hugo observă această situație stabilită înăuntrul limbii franceze, prin distincția și separarea idiomului nobil de cel vulgar. În poemul său din 1834 „Răspuns la un act de acuzație", el caracterizează situația: *Limba era statul înainte de optzeci și nouă; cuvintele, bine sau rău născute, trăiau parcate în caste.* Numeroase erau cuvintele interzise de clasici, de pildă *âne, cheval, mulet, vache, haricot, chien, fange, pavé, chatouiller* și alte multe. Pentru a le evita, atunci cînd noțiunea corespunzătoare nu putea fi ocolită, se întrebuința sau neologismul latin, de pildă *démon* pentru *diable*, *vestale* pentru *nonne*, *pontife* pentru *prêtre*, *prospère* pentru *favorable*, sau metonimia, adică desemnarea obiectului prin materialul din care este făcut, de pildă *ivoire* pentru *peigne* sau *airain* pentru *cloche*. Mai deseori se folosesc însă perifraze, vorbirea ocolită. Un poet de la finele epocii clasice pentru a desemna pălăria de paie vorbește despre: *trestia împletită a cărei boltă ușoară protejează cu eleganță fruntea păstoriței*. Negrii devin *Muritorii pe care soarele Guineii i-a înnegrit*. În loc de verbul *assassiner* se prefera *enfoncer le couteau* (sau *le poignard*) *dans le sein*. Artist revoluționar, împreună cu care poporul pătrunde în literatură, Hugo, după ce a recunoscut situația, a răsturnat-o: *Făcut-am să sufle vînt revoluționar, Am pus boneta roșie pe vechiul dicționar*, declară el în *Răspuns la actul de acuzație*. Și mai departe: *Am declarat cuvintele egale, libere, majore... Am numit*

porcul pe numele lui. De ce nu? Guicciardin l-a numit pe Borgia şi Tacit pe Vitellius... Pe creştetul Pindului s-a dansat Ça ira; *cele nouă muze, cu sînurile goale, au cîntat Carmagnola* (adică cele două melodii revoluţionare). Reforma nu s-a produs fără a nu trezi vociferaţie, ca atunci cînd la reprezentaţia lui Hernani, parterul academic şi aristocratic a auzit pe unul din personaje strigînd: *Vieillard stupide, il l'aime!* şi pe rege întrebînd *Quelle heure est-il?* Apele romantice revărsîndu-se au dus departe, şi au înecat apoi, cuvîntul nobil, eleganta metonimie, pudica perifrază. În locul lor a apărut limba întregului popor, adică aceea de care se leagă reprezentările şi sentimentele cele mai vii ale omului — şi poezia franceză a reînviat.

În acelaşi sens s-a produs şi reforma la care Hugo a supus versificaţia franceză. Versul clasic era alexandrinul, adică versul de 12 silabe, tăiat la mijloc, adică după a şasea silabă accentuată. Cu timpul, alexandrinul primeşte alte două tăieturi, aşezate după cele două accente de intensitate de la mijlocul fiecărui emistih. Astfel apare tetrametrul clasic, pentru care spicuim un exemplu în Boileau:

[Quatre boeufs attelés, d'un pas tranquille et lent]
Promenaient | dans Paris | le monarque | indolent

Simetria regulată şi încremenită a tetrametrului clasic era un instrument potrivit pentru exprimarea viziunii statice a clasicilor. Pentru noua viziune dinamică a romanticilor el nu mai era o unealtă utilă. Hugo îl înlocuieşte cu versul romantic cu trei cezuri, cu trimetrul. Facultatea cezurii trimetrice de a se aşeza oriunde în interiorul versului şi nu numai după unităţile sintactice constituite, dădea versului romantic o viaţă şi o varietate pe care n-o cunoscuse predecesorul lui clasic. Trimetrul romantic devenea

un mijloc fericit pentru a exprima o mişcare rapidă (mai ales cînd urmează unui tetrametru):

De moment en moment le sort est moins obscur
Et l'on sent bien | qu'on est emporté | vers l'azur

Pentru a sublinia o enumeraţie:

Tantôt legers, | tantôt boiteux, | toujours pieds nus

Sau pentru a reliefa o idee:

Il vit un oeil | tout grand ouvert | dans les ténèbres.

Atitudinea revoluţionară a lui Hugo, prăvălitorul parnasului clasic, a produs deci consecinţe în întreaga lui artă poetică. Hugo a profesat o concepţie activă şi militantă despre menirea artei. I s-a întîmplat mai des s-o exprime în legătură cu poezia dramatică. *Autorul acestei drame*, scrie el în prefaţa uneia din piesele sale („Angelo"), *ştie ce lucru mare şi serios este teatrul; el ştie că teatrul, fără a ieşi din limitele nepărtinitoare ale artei, are o misiune naţională, o misiune socială, o misiune umană*... Declaraţiile în sensul acesta, spicuite în operele lui Hugo, s-ar putea înmulţi. Din terenul acestei poziţii s-au dezvoltat chiar şi cele mai particulare detalii ale poeticei lui Hugo, aşa cum sucurile absorbite de o plantă din pămînt urcă şi hrănesc culmea cea mai delicată a înfloririi ei.

DESPRE CONSTRUCȚIA „ANEI KARENINA" DE TOLSTOI

La o nouă lectură a „Anei Karenina" de Tolstoi, am notat cîteva observații cu privire la compoziția acestui roman. Despre fondul lui ideologic s-a scris mult și cu multă pătrundere. Problema realizării lui artistice a rămas însă vacantă în literatura noastră critică. Este însă o întrebare vrednică de a fi urmărită, aceea relativă la chipul în care, pornind de la fondul ideologic general, Tolstoi izbutește să obțină o operă de artă particulară și concretă. Măiestria scriitorului stă în puterea acestei dezvoltări, deopotrivă cu aceea a plantei care din substanțele minerale ale solului desface floarea ei specială. Există o „gramatică" a formelor artistice, fără raportare la semnificațiile pe care acestea le poartă. Cine izbutește însă să înțeleagă cum din atitudinea generală a scriitorului față de societate și viață ia naștere creația lui determinată, cercetătorul ajuns să surprindă legătura rădăcinilor cu floarea, mi se pare că a păşit mai aproape de scopul interpretării literare.

Printre diferitele procedee ale realizării artistice m-am oprit la problema compoziției, pentru motivul că aceasta trece drept un element atît de abstract, încît o părere destul de răspîndită o socotește capabilă de a fi întrebuințată de oricine și pentru orice fel de conținut. Compoziția este partea arhitectonică a unei opere literare, produsul îmbinării diferitelor ei episoade într-o totalitate coerentă. Dar dacă este arhitectură, compoziția ar fi oarecum indiferentă față de cuprinsul operei: o casă poate fi locuită de oricine.

O astfel de idee cu privire la compoziție și-o făceau artiștii și teoreticienii Renașterii atunci cînd recomandau compoziția piramidală pentru orice fel de tablouri. În realitate, așa-zisa compoziție piramidală stă și ea în legătură cu anumite tendințe ale epocii care a folosit-o și cu motivele plastice pe care artistul le trata. Dar aici vom căuta să notăm cîteva observații cu privire la relația dintre compoziția romanului „Ana Karenina" și tendințele lui mai adînci. Comparația cu cealaltă mare lucrare epică a lui Tolstoi, cu „Război și Pace", ne deschide în acest scop o primă cărare.

S-a afirmat uneori că „Război și Pace" n-are un subiect propriu-zis. „Război și Pace" cuprinde un număr atît de mare de personaje și episoade, împrumutate societății ruseşti de la începutul veacului trecut, încît pare a răsfrînge această societate în întreaga ei vastitate. Un „subiect" este însă o figură special tăiată în pînza vieții, o configurație determinată de oameni și evenimente. Niciodată programul realismului, adică al literaturii întemeiate pe observația societății, n-a fost aplicat mai integral, într-o singură operă, ca în cazul lui „Război și Pace". Este deci foarte greu să reproduci „subiectul" acestui roman. Lucrul este însă posibil, într-o mult mai mare măsură, pentru „Ana Karenina". Narațiunea urmărește aici soarta a două grupuri principale de personaje: Karenin-Ana-Vronski și Levin-Kitty. Pe de o parte căsătoria care se desface a lui Karenin și a Anei, urmată de eșecul tragic al acesteia în sforțarea de a-și găsi un drum al vieții alături de Vronski — un caz tipic pentru situația proprie a oligarhiei administrative și militare a Rusiei țariste din a doua jumătate a veacului trecut, în care prejudecata socială, falsa onoare, continuă să aibă o putere atît de mare. Alături de tragedia Anei se profilează unirea stabilită cu oarecare greutate, între Levin și Kitty, pereche sănătoasă, cucerind treptat și în lupte destul de grele, viața cea adevărată. Ambele personaje sînt reprezentanți ai acelei categorii sociale către care, în epoca de după desființarea iobăgiei se îndrepta

întreaga simpatie a lui Tolstoi, nobili generoşi şi intelectuali „coborîţi în popor", după cum suna formula vremii. Măiestria scriitorului stă în puterea lui de a practica legături între termenii marelui contrast zugrăvit, de a evoca plinătatea vieţii înfăţişate. În jurul forţelor principale se anină figurile de a doua mărime şi episoadele secundare. Conflictul Karenin-Ana se repetă oarecum în acela dintre Oblonski şi Dolly. Dar pe cînd cel dintîi se rezolvă, prin sinuciderea Anei, în mod radical şi tragic, potrivit puterii prejudecăţilor, a eticii de clasă a personajelor interesate, cel de-al doilea conflict sfîrşeşte în compromis, în acord cu felul de a fi şi situarea socială a lui Oblonski, „liberal" din epicureism, poltronerie şi comoditate interioară. La stînga tuturor acestora stă fratele lui Levin, Nicolae, declasat protestatar, „nihilist" al vremii, vestind lumii lui adevăruri teribile. Alte multe figuri şi întîmplări se adaugă acestora. Dar cu toată marea abundenţă a figuraţiei şi povestirii în „Ana Karenina", acţiunea romanului nu se întinde la fel de vast ca în „Război şi Pace", adevărat fluviu revărsat în cîmpie. Profilul subiectului este aici mult mai precis. De unde provine deosebirea semnalată?

Dacă ţinem seama de faptul că în momentul istoric în care se plasează acţiunea romanului „Război şi Pace", antagonismele sociale erau temporar slăbite de invazia armatelor napoleoniene, care a strîns într-un acelaşi elan masele populare şi patrioţii din sînul nobilimii ruse, vom înţelege de ce Tolstoi a putut în „Război şi Pace" să plimbe o oglindă prin faţa întregii societăţi ruse şi să culeagă o imagine relativ unitară în vastitatea şi multiplicitatea ei. „Război şi Pace" este o frescă în care e zugrăvit un episod măreţ din istoria unei naţiuni într-un efort eroic. În el deslu-şim admiraţia şi nostalgia lui Tolstoi pentru o epocă trecută de glorie naţională. „Ana Karenina" se raportează însă la o fază ulterioară, cînd întreaga orînduire socială a Rusiei se clătina şi urma să se prăbuşească în curînd. Între 1875 şi 1877, cînd apare romanul, antagonismele sociale se înteţiseră în Rusia. „Ana

Karenina" prinde ecoul acestor antagonisme şi frămîntări sociale. Comentînd vorbele lui Levin din „Ana Karenina": *La noi toate s-au răsturnat şi abia acum se aşază din nou*, Lenin într-unul din articolele pe care i le-a consacrat lui Tolstoi, recunoaşte aici *agera caracterizare a perioadei dintre 1861 şi 1905*. În încrucişarea opiniilor, scriitorul face să se audă propriul lui glas şi înalţă un steag. Contrastele societăţii ruseşti deveniseră în momentul acesta atît de acute, încît multe spirite ale vremii simţeau revoluţia apropiindu-se. Tolstoi însuşi, scriind lui Strahov în 1878, în legătură cu afacerea Vera Zasulici, o caracterizează drept *o prevestire a revoluţiei*. Acestui moment social, bogat în contradicţii, ca şi poziţiei proprii scriitorului care începea să deosebească în societatea din jurul său pături menite iremediabil descompunerii, de altele susceptibile de însănătoşire, acestor condiţii le corespunde organizarea binară a romanului, cu cele două acţiuni principale ale sale. Tocmai pentru că în contradicţia pe care o zugrăveşte, Tolstoi afirmă o atitudine şi sugerează un drum, el dă alternanţei Karenin-Levin caracterul unei comparaţii pilduitoare. Compoziţia romanului, prin gruparea simetrică a personajelor şi faptelor, prin limpedea lui structură, este deci forma vizibilă a semnificaţiei lui.

Cele două acţiuni ale „Anei Karenina" nu sînt însă prezentate în continuitate şi nici paralel. Evenimentele romanului nu se unesc într-un „lanţ", nici nu aleargă alături, ci se împletesc într-o „ţesătură". Există motive interioare şi pentru această particularitate a structurii. Scriitorul conduce firul unui episod pînă la un anumit moment şi revine apoi în timp, pentru a depăna un alt fir; îl reia pe cel dintîi şi-l îmbină cu al treilea şi al patrulea etc. Aşa, povestirea conflictului dintre Oblonski şi Dolly este întreruptă de ivirea lui Levin, apoi de aceea a lui Vronski şi a Anei, dar este reluată după aceasta. Dacă cineva şi-ar da osteneala să studieze ordinea capitolelor în „Ana Karenina", ar putea să lămurească mai de aproape structura complicată, împletită, a romanului, „ţesătura" lui. Deosebirea dintre „lanţ" şi „ţesătură"

este aceea dintre tehnica mai veche a „povestirilor" şi romanul modern. Tolstoi oferă o dată cu „Război şi Pace" şi „Ana Karenina" romanele cu textură stufoasă. Momentul trecerii către noua tehnică este asemănător, în muzică, cu acel al înaintării de la melodia străveche către polifonie şi contrapunct. Noua tehnică era determinată nu numai de complexitatea superioară a viziunii, dar şi de nevoia de a opune tezele, pentru a executa un gest în favoarea uneia dintre ele. Mereu mai angajată în lupta socială, literatura îşi găsea în noul tip de compoziţie forma ei adecvată. Aceeaşi particularitate a structurii corespunde şi faptului că lumea pe care „Ana Karenina" o descrie, deşi intrată în procesul disoluţiei, nu ajunsese încă în acest stadiu. Ezitările personajelor, frămîntările lor intime, dovedesc divergenţele care sfîşiau aristocraţia vremii. Kitty se îndreaptă la început către Vronski, dar se uneşte în cele din urmă cu Levin. Acesta îşi găseşte propriul lui drum de viaţă, smulgîndu-se din vechea lui lume. Nicolae Levin se desprinde tragic din aceasta. „Ana Karenina" este romanul unei societăţi în criză, şi întrepătrunderea capitolelor, subliniind contradicţiile şi conflictele care agită şi opun diferitele direcţii sociale, corespund acestei împrejurări.

Ordinea întreţesută a capitolelor răspunde şi nevoilor motivării psihologice. Astfel după seria capitolelor în care ni se relatează întîmplările care au hotărît-o pe Kitty să părăsească drumurile străine şi convenţionale şi să se întoarcă în Rusia pentru a găsi o cale proprie, pornită din inima ei, urmează capitolele închinate procesului analog traversat de Levin. Levin şi Kitty execută acelaşi gest al îndepărtării de cadrele artificiale care despart pe om de problemele lui personale. Pentru a sublinia valoarea soluţiei propuse, scriitorul îi face pe eroii săi să poposească pe aceleaşi poziţii, în ciuda întîmplărilor care-i despărţise atîta vreme. Unirea lor devine acum posibilă. Cele două fire separate ale naraţiunii converg deci, din necesitatea motivării psihologice. Structura ţesută a romanului se justifică şi prin aceste necesităţi.

În fine, felul în care Tolstoi alternează capitolele pentru a ne face să pătrundem mai adînc în intimitatea morală a personajelor pune în lumină încă o dată realismul expresiv al artei sale. Iată scena alergării de cai, văzută atît din unghiul apropiat al lui Vronski, care frînge spinarea calului cu acest prilej, cît şi din cel al privitorilor mai depărtaţi. Anticipînd metode ale regiei cinematografice, care n-au putut rămîne neinfluenţate de tehnica marilor realişti, Tolstoi alternează punctele de vedere, schimbă ceea ce în cinematografie se numeşte „planul mediu" şi „planul general". Asistăm adică la scena alergării şi a căderii lui Vronski chiar în locul unde ea se întîmplă, apoi din perspectiva privitorilor din tribune, printre care se găseşte şi Ana. Deplasarea către acest punct de vedere nu-l face însă niciodată pe Tolstoi să evolueze către psihologism. „Ana Karenina" nu devine niciodată roman „psihologic" sau de „analiză", în genul unora din convenţionalele romane ale vremii. Tolstoi rămîne tot timpul povestitor. El nu va spune niciodată: *în momentul acesta în sufletul Anei se iscă un sentiment ciudat.* Impresia produsă de căderea lui Vronski este evocată numai de reacţiile exterioare ale Anei, de strigătul, de neliniştea ei fizică, de comportările ei faţă de prietena Betty, faţă de soţul ei etc. Ana apare aici în aşa-zisul „plan apropiat" al montajului cinematografic. „Analiza psihologică" era totuşi la modă către sfîrşitul veacului trecut, aşa cum erau penele de struţ şi rochia pînă în pămînt. Credinţa timpului era că realitatea se rezolvă, la urma urmei, în stările subiective ale conştiinţei, încît autorii care, după nararea faptelor, ajungeau la detalierea proceselor sufleteşti, voiau să dea impresia de a fi ajuns în fine la aspectele esenţiale. Această procedare, fruct tardiv al idealismului, l-a amuzat odată pe Caragiale. Întreruperea povestirii, în favoarea analizei, spunea Caragiale, face ca actorii unei scene să încremenească la fel cu Tezeu răpunînd pe Minotaur în grupul lui Canova. Tolstoi nu sare însă niciodată în afară de curentul neistovit al vieţii şi împrejurarea aceasta explică interesul neostenit cu care îl citim.

FRAZE SCURTE ŞI FRAZE LUNGI

Cum trebuie să scriem? Cu fraze scurte sau cu fraze lungi? Este preferabilă fraza compusă dintr-o propoziţie principală cu puţine determinante sau construcţia sintactică complexă cu numeroase subordonate şi cu multe compliniri? Răspunsul acestei întrebări este greu de dat, pentru că dacă structura unei fraze se cuvine să fie forma cea mai adecvată a cuprinsului ei, este limpede atunci că lungimea sau scurtimea unei fraze atîrnă de felul gîndirii exprimate prin ea şi de chipul cum se îmbină ideile în mintea scriitorului. Dacă gîndirea scriitorului este sintetică, dacă ea stăpîneşte dintr-o dată multele elemente ale unei idei, atunci fraza lungă este pentru el instrumentul cel mai potrivit al exprimării. Dacă însă gîndirea scriitorului este analitică, dacă el îşi propune să-şi analizeze ideile, să le desfacă în părţile lor componente, atunci înşiruirea unor fraze scurte devine pentru el o metodă mai bună de a se exprima.

Cînd în articolul său „Trecutul şi Prezentul", N. Bălcescu aruncă o privire asupra întregului trecut istoric al popoarelor şi asupra dezvoltării lor în viitor, pînă la realizarea dreptăţii şi egalităţii, autorul se exprimă printr-o lungă perioadă: *Istoria omenirii nu ne înfăţişează decît lupta necontenită a dreptului contra tiraniei, a unei clase desmoştenite de dreptul său în contra uzurpatorilor ei, luptă arzătoare care adesea au caracterul unei răzbunări, luptă fără sfîrşit căci se urmează încă în timpurile de azi, şi se va urma pînă cînd nu va mai fi umbră de tiranie, pînă cînd popoarele n-or fi*

întregite în drepturile lor şi egalitatea n-o domni în lume. Fraza citată exprimă deci o concepţie generală asupra trecutului şi viitorului popoarelor, adică asupra unui proces pe care scriitorul îl domină, de la o mare înălţime, cu o singură privire a minţii sale. Felul concepţiei sale îi impune lui Bălcescu caracteristica structurii sintactice menite s-o exprime mai bine: o lungă frază care, după ce enunţă propoziţia principală cu puţine determinante, reia pe una din acestea şi anume complementul direct *luptă*, pe care îl asociază cu felurite alte determinante, introduse pentru a defini particularităţile acestei lupte, stadiul ei prezent şi victoriile ei în viitor. Deşi foarte complexă, lunga frază a lui Bălcescu este desăvîrşit de clară, prin enunţarea subiectului, încă de la începutul ei *(istoria omenirii)*, prin repetarea cuvîntului „luptă", în jurul căruia se adună diferite compliniri, prin varierea timpurilor verbale în propoziţiile de la sfîrşit: perfectul simplu *(avu)* prezentul *(se urmează)*, viitorul *(nu va mai fi)*. Lunga frază a lui Bălcescu exprimă în chipul cel mai potrivit concepţia lui.

Altfel procedează M. Kogălniceanu în „Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie naţională", cînd defineşte obiectul istoriei ca ştiinţă: *Istoria, dupre zicerea autorilor celor mai vestiţi, este adevărata povestire şi înfăţoşare a întîmplărilor neamului omenesc; ea este rezultatul vrîstelor şi al experiinţii. Se poate, dar, cu drept cuvînt, numi glasul săminţiilor ce au fost şi icoana vremii trecute. Karamzin... o numeşte testamentul lăsat de către strămoşi strănepoţilor, ca să le slujească de tălmăcire vremii de faţă, şi de povăţuire vremii viitoare.* Dacă Bălcescu se comportă ca filozof şi orator, enunţînd o largă vedere generală asupra societăţilor omeneşti şi a luptelor sociale în cuprinsul lor, Kogălniceanu procedează ca profesor, distingînd între feluritele aspecte ale obiectului istoriei şi variind expresia lor, pentru a le face mai clare. Textul lui Kogălniceanu se întregeşte deci din fraze mai scurte, în acord cu tendinţa lui de a-şi diviza obiectul şi de a accentua, prin repetare, diviziunile lui.

Fraza lungă, perioada complexă, este indicată şi atunci cînd scriitorul doreşte să exprime o mişcare lungă, continuă şi înceată. Aşa face, de pildă, Al. Odobescu, atunci cînd descrie alaiul unei înmormîntări domneşti, în Doamna Chiajna: *Alaiul colindă uliţele povîrnite ale micului orăşel ce abia atunci începuse, numai pe malul stîng al gîrlei, a se împlini ici cu gardul unei colibe de vecin, mai colo cu ulucele unei căscioare de brăslaş ori de scutelnic, mai dincolo cu zidurile unei case de boier sau de boiernaş ajuns; trecu şi prin piaţa mare unde şetrele precupeţilor, scaunele măcelarilor şi tarabele gelepilor turci, armeni sau greci, erau închise în zioa aceea, şi se întoarse iarăşi în curtea domnească, unde răsunau clopotile bisericei, pe care o zidise chiar Mircea-Vodă Ciobanul şi în care, d'intre toţi domnii, el mai întîi s-a îngropat.* Această lungă frază cu cele trei propoziţii principale ale ei, de care se anină propoziţiile subordonate cu multele lor compliniri, înfăţişează alaiul înmormîntării printre diferitele aspecte ale peisajului urban. Lunga, lenta desfăşurare a acestui alai îşi află forma ei proprie în structura sintactică complexă care îl exprimă.

Dimpotrivă, atunci cînd un scriitor doreşte să reprezinte mişcări scurte, întrerupte, repezi, el se va exprima printr-o înşirare de propoziţii scurte, aşa cum face Em. Gîrleanu într-una din schiţele volumului „Din lumea celor care nu cuvîntă": *Mă uit şi eu. O fulgerare roşie străbate luminişul. Ciocănitoarea se caţără cu ghiarele de trunchiul unui mesteacăn şi-l ciocăneşte de jos pînă sus. Apoi trece la alt copac şi la altul. Fagul sună mai tare, frasinul mai înăbuşit. Un stejar găunos răsună ca un hîrb. Şi ciocănaşul bate mereu, se duce, se şterge din ochii mei. De abia se aude departe: Cioc! cioc! cioc!* Textul este compus din propoziţii principale, cu puţine compliniri, întrunite prin juxtapunere. Trecerea de la o propoziţie scurtă la alta imprimă textului un ritm rapid şi sacadat, care este al mişcării pe care scriitorul doreşte s-o evoce.

Interesant este, mi se pare, exemplul pe care-l spicuiesc în Mihail Sadoveanu. Scriitorul nu mani-

festă o preferință specială pentru fraza lungă, oratorică, totuși atunci cînd, la sfîrșitul unei povestiri, el azvîrle o privire asupra tuturor întîmplărilor narate mai înainte și le grupează încă o dată, într-o simplă impresie de totalitate, lunga frază sintetică i se impune. Așa se întîmplă la sfîrșitul povestirii „Bordeienii": *Așa îmi vorbi Niță Lepădatu într-un amurg de vară; și după ce aflai despre toți oamenii de altădată, și despre moșnegi, și despre călugăriță, și despre alții, care sălășluiseră odinioară la bordeie, m-am culcat mulțămit, ca după citirea istoriilor în care se arată sfîrșitul tuturor — și-a celor buni și-a celor răi; — și, ca și după citirea unei asemenea istorii frumoase, n-am putut să dorm multă vreme; iar umbrele trecutului se amestecau cu mireasma fînului din care îmi făcusem căpătîi.*

Nu există deci alt criteriu pentru a prefera fraza lungă sau scurtă decît cuprinsul ei, felul gîndirii exprimate și chipul cum se îmbină ideile în mintea scriitorului. Aceasta nu înseamnă însă că sîntem lipsiți de orice putință de a aprecia structura unei fraze, cît privește lungimea și complexitatea ei. Există, fără îndoială, fraze lungi pe care nu le justifică nici vreo vedere generală și sintetică exprimată prin ea, nici unitatea bogată a unei impresii, nici intenția de a prezenta o mișcare lungă și continuă, nici vreuna din celelalte caracteristici ale unei idei care ar mai putea legitima structurile sintactice abundente. N. Iorga, un scriitor care a dat o largă folosință perioadelor lungi, abuzează uneori de acest procedeu, ca atunci cînd întrunește în aceeași frază expresia unor gîndiri destul de îndepărtate între ele. Depănînd amintirile sale, scriitorul notează la un moment dat: *Directorul arhivelor, Giuseppe Gelcich, dalmatin italienizant în orașul cu caracter lingvistic italian pentru clasele de sus, cu toată prezența unui preot ortodox sîrb slujind la biserica mare, înălțată în vederea unui viitor pregătit cu îngrijire, a fost din cele dintăi zile un călăuz sigur și bun, dar și un adevărat prieten și o familie simpatică, în care erau și o fată măricică și copii mici, îl înconjura.* Cine consideră această frază

nu poate să nu fie izbit de tendința scriitorului de a aglomera în aceeași structură expresia unor idei a căror alăturare nu se impune, ca atunci cînd, amintindu-și de vechiul prieten, găsește mijlocul de a pomeni și *caracterul lingvistic italienizant al claselor de sus* în Dalmația, și pe *preotul ortodox sîrb slujind la biserica mare*, și *viitorul pregătit cu îngrijire*. Toate aceste idei nu fac un corp solidar cu subiectul frazei, enunțat la începutul ei. Cititorul nu se poate deci sustrage impresiei unei abundențe prea mari și nu îndeajuns de justificate, cu atît mai mult cu cît fraza se încheie printr-un adaos sintactic, o altă frază, cu un alt subiect, legat de restul construcției prin conjuncția *și*.

Alteori, fraza lungă maschează o gîndire nu întru totul limpezită. Spicuiesc pentru a ilustra această situație, un pasaj dintr-o recenzie consacrată „Lexiconului tehnic": *Este demn de relevat că unii termeni speciali sînt tratați la un nivel științific foarte ridicat, cuprinzînd în același timp și informarea precisă utilă celor din domeniul de strictă specialitate, spre deosebire de alți termeni, în special în legătură cu operațiile de atelier care sînt exprimate în noțiuni elementare de tehnică.* Această frază este destul de obscură, deoarece nu se vede bine dacă gerunziul *cuprinzînd*, menit să înlocuiască o propoziție relativă, se referă la *termeni* sau la *nivel științific;* apoi pentru că nici *termeni*[*i*] nici *nivel*[*ul*] *științific* nu pot cuprinde o *informare precisă* etc; apoi pentru că nu se înțelege dacă propoziția relativă de la sfîrșit se referă la *termeni* sau la *operațiile de atelier*, în fine, pentru că participiul *exprimate* este fals acordat în gen, dacă se leagă cu *termeni* și este impropriu ca înțeles, deoarece operațiile de atelier nu se pot exprima prin noțiuni, ci numai prin cuvinte (noțiunile fiind niște conținuturi, iar nu niște forme de exprimare). Autorul acestei fraze nu și-a stăpînit îndeajuns ideea și n-a ajuns la claritate. Dacă el s-ar fi constrîns să se exprime în fraze scurte, atunci și-ar fi analizat mai bine ideile și textul lui ar fi cîștigat în limpezime. Astfel dacă un scriitor nu este destul de stăpîn pe ideile sale și

dacă nici o altă nevoie literară nu-l obligă să întrebuințeze construcțiile sintactice foarte dezvoltate, frazele scurte sînt preferabile, deoarece acestea îl silesc să-şi analizeze ideile şi-i dăruiesc în schimb claritatea: cea dintîi calitate a unei comunicări de idei, scrise sau vorbite.

BOGĂȚIE ȘI TRANSPARENȚĂ

Limba literară a zilelor noastre sau, mai exact, limba operelor literare, adică a narațiunilor, a poeziilor lirice și a dramelor de azi, a fost chemată la judecată. Un scriitor, Eusebiu Camilar, este de părere că limba literară trebuie să fie bogată, că orice scriitor se cuvine să posede cunoașterea adîncă a limbii, că din trei sunete e greu să întocmești o melodie și că, prin urmare, e foarte potrivit cînd scriitorul se dublează cu un colecționar de vocabule, culese ca niște podoabe scumpe din toate meleagurile și în toate împrejurările. Colecționar? Poate aici s-a oprit Petru Dumitriu, cînd s-a hotărît să reia problema și să răspundă confratelui său. Există scriitori care manifestă tendința spre exuberanță și alții spre sobrietatea lingvistică. Unii folosesc cuvinte numeroase și rare, alții se mulțumesc cu vorbe mai puține, dar transparente, încît cititorul nu se oprește în fața cuvintelor, ci trece cu ușurință dincolo de ele, pînă la adevărul oamenilor, al înfățișărilor și al evenimentelor exprimate. Shakespeare și Balzac au arătat abundență lingvistică. Stendhal și Maupassant, Tolstoi și Cehov au fost sobri. Caragiale e cristalin, ca și Eminescu. Nimeni nu poate spune deci cum trebuie să vorbească scriitorii pentru a obține efectele lor literare. Fiecare din aceștia va utiliza limba corespunzătoare tipului său estetic.

Părerile exprimate sînt judicioase și de o parte și de alta, dar ele ne reținu, în primul rînd, pentru că

par a sistematiza propriile poziţii scriitoriceşti ale disputatorilor. Ca toţi poeţii sau povestitorii cărora li se întîmplă să exprime judecăţi critice, cei doi scriitori pledează pentru propria lor artă poetică. Astfel, cînd unul din ei aminteşte, faţă de îndemnul spre bogăţia lingvistică, existenţa tipului contrariu, al scriitorului sobru şi al scrisului transparent, simţim lămurit încotro înclină acul balanţei sale. Rămîne deci liber locul unui al treilea vorbitor care, neavînd să apere propria lui poziţie de artist, are sorţi să cîştige cel mai mare număr de sufragii şi să pună de acord părerile cele mai felurite.

Dar, mai întîi, oare opiniile înfăţişate mai sus sînt ele chiar atît de deosebite? Eusebiu Camilar a cerut tinerilor scriitori de azi o limbă bogată. Intervenind pentru o limbă sobră şi transparentă, Petru Dumitriu nu s-a gîndit însă să apere drepturile unei limbi sărace. Sobrietate şi sărăcie nu sînt unul şi acelaşi lucru. Sobrietate înseamnă simplitate, moderaţie, evitarea podoabelor inutile, a încărcăturii zadarnice. Dar nici bogăţia limbii nu presupune vreuna din aceste însuşiri, ea nu implică neapărat excesul, după cum averea nu se arată prin risipă. Judecăm că o limbă literară este bogată, atunci cînd prin mulţimea şi varietatea lexicului şi construcţiilor ei, scriitorul pune în evidenţă bogăţia ideilor şi impresiilor sale. Această bogăţie, singura valabilă, se împacă foarte bine cu sobrietatea. Caragiale a fost un scriitor sobru, dar limba lui n-a fost săracă. N-avem încă un studiu complet asupra limbii lui Caragiale, după cum ne lipseşte o istorie a limbii romîne literare în secolul al XIX-lea, lucrare de mare însemnătate şi care va trebui întreprinsă cît de curînd.

Cînd această lucrare va fi făcută şi cînd Caragiale va deţine, în cuprinsul ei, locul important ce-i revine, se va vedea că sobrul Caragiale a folosit una din limbile cele mai bogate ale literaturii noastre. Lexicul, expresiile, locuţiunile şi construcţiile sale au fost culese deopotrivă din limba micii burghezii, a tîrgoveţilor şi ţăranilor, a muntenilor, moldovenilor şi ardelenilor, a ziariştilor, a funcţionarilor şi negustorilor, a lumii

simandicoase şi a poporului mărunt, a cercurilor fanariote mai vechi şi a politicienilor mai noi. Nenumăratele figuri omeneşti care apar în teatrul, în schiţele, nuvelele şi poveştile lui Caragiale vorbesc cu un mare adevăr şi scriitorul însuşi se exprimă adeseori în felul personajelor sale, încît limba operei lui Caragiale se întregeşte din sectoarele cele mai variate: tînărul cronicar monden Edgar Bostandaki se plînge că *damele sînt dificile, pretenţioase, capricioase.* Cănuţă e un băiat de prăvălie; este pus să facă munci peste puterile lui: abia poate ridica coşurile grele *pe loc limpede, în prăvălie.* Jupînul e sever numai cu el, îi administrează cîte o *pisăgeală*, dar cu bogatele lui cliente, glasul i se face dulce ca *miambalul.* În „Calul dracului", baba cerşetoare la marginea drumului iscodeşte pe băietanul de ţară care s-a aşezat lîngă ea: *Cum, adicătele! nu trebuie să ştiu şi eu ce pramatie de călător primesc noaptea-n gazdă? Cum, răspunde băiatul, îmi iei tacrirul pe nemîncate?* Baba îşi va împărţi merindele cu el: *Vino-ncoace, tercheaberchea!* Kir Ianulea este om cu *hristoitie*; cînd Acriviţa, soţia lui, vorbeşte de rău pe o prietenă a ei, el îi atrage atenţia că nu se cuvine *să categoriseşti astfel pe o prietenă.* Impiegatul bucureştean Sache Protopopescu, intervenind în discuţia unor colegi, *se ridică în contra teoriei barbare a lui Diaconescu cu un formidabil bagaj de argumente ştiinţifice. Dar Diaconescu zîmbeşte caracteristic: se vede bine că mestecă în sine o replică zdrobitoare.* Bogăţia lexicală a lui Caragiale este foarte mare, pentru că scriitorul a instituit ancheta cea mai întinsă asupra societăţii timpului său şi a înregistrat ecourile cele mai variate din prezentul şi din trecutul ei mai apropiat. Dar deşi limba lui Caragiale este foarte bogată, ea este şi foarte sobră. Nici unul din cuvintele aparţinînd contextelor de mai sus n-ar putea fi clintit din locul lui, fără ca puterea de caracterizare a întregului să nu slăbească. Caragiale a dispus de o mare ştiinţă a lexicului şi a construcţiilor romîneşti mai vechi şi mai noi, dar a întrebuinţat fiecare cuvînt din îmbelşugatul lui tezaur cu rost şi socoteală, fără dorinţa de a uimi pe cineva, cu sin-

gura preocupare de a fi adevărat şi de a caracteriza just.

Nu toţi scriitorii procedează însă în acelaşi fel, căci există şi false bogăţii, risipe inutile, poleieli mincinoase, praf de aur calp azvîrlit în ochii cititorilor. Am cunoscut în boema literară de altădată, un om dintre cei mai ciudaţi, pe Alexandru Obedenaru, poet provenit din cercul lui Macedonski şi vechi funcţionar al Academiei Romîne. Era un bărbat înalt, cu frumoase trăsături de efigie, cu o puternică şi albă coamă de leu; avea un glas de stentor şi o ţinută gravă şi ermetică, pe care n-o animau din cînd în cînd decît accentele unui umor cam lugubru. Ca poet, Alexandru Obedenaru folosea procedeul de compoziţie cel mai curios. Scria rondele şi sonete, pe care adeseori le compunea răsturnîndu-le, începînd adică cu terţinele şi sfîrşind cu catrenele. Se spunea că, după ce le scria în lexicul şi cu construcţiile întîmplării, începea să le transforme, strecurînd pe unde putea cuvîntul rar şi construcţia neuzitată şi dînd un mare loc aluziei, mai ales celei antice şi mitologice. Cu vocea lui care făcea candelabrele să danseze, Obedenaru citea: *Ale mişeilor insulte Urechile n-au vrut s-asculte. Zărit-am în mocirlă jos. Liberţi, sicari şi hetaire, Convoi ridicol şi hidos Dar cu instinct de stăpînire sau: Dansaţi, postume curtezane, Cu metatars fără coturn, V-a ros mormîntul taciturn Şi sînurile diafane, O, sculpturale Ariane!* Nu se poate spune că limba lui Obedenaru nu era bogată. Dar era ea şi sobră? Poetul îşi adunase cuvintele din multe şi harnice lecturi, le colecţionase cu dragoste şi curiozitate, dar le întrebuinţa oare cu potrivire indiscutabilă? Se asociau oare aceste cuvinte cu acea necesitate capabilă să dea cititorului sentimentul că o putere constrîngătoare le rînduise la locul lor şi le legase unele de altele, pentru a nu se mai despărţi niciodată? Erau în aşa fel alese încît cititorul să aibă impresia, citindu-le, că lumina adevărului răsărise o dată cu ele pe lume? *Mormîntul taciturn* ar fi putut să fie fără nici o pagubă, ba chiar cu folos, înlăturat. *Sînuri diafane* este o imagine greu de realizat. *Postume curtezane* este o leacă ridicol.

Zeii odihnească pe gravul poet Alexandru Obedenaru şi să-l desfăteze în grădinile elizee, unde el nu avea nici o îndoială că se va odihni la umbra sicomorilor, continuînd să compună poetic în eternitate! Acum cînd metatarsul lui a lepădat coturnul pe care-i plăcea să se înalţe şi cînd vocea lui de tunet nu mai mă înspăimîntă, mi se pare că bogăţia lui era mai degrabă risipă şi că mai multă simplitate, un ton mai firesc n-ar fi fost de loc spre paguba lui.

Şi totuşi prejudecata estetică a lui Obedenaru, dorinţa lui de a folosi nu numai multe cuvinte, dar şi cuvinte binesunătoare, nu este în întregime falsă. Iar Eusebiu Camilar are dreptate cînd cere poeţilor să întrebuinţeze nu numai o limbă bogată, capabilă adică să exprime ideile şi impresiile culese din cea mai largă observaţie a lumii, dar şi o limbă frumoasă. Ce înseamnă o limbă frumoasă? Frumuseţea limbii, va spune Petru Dumitriu, stă în transparenţa ei: *Cred că limba literară e ca o cortină trasă în faţa unei scene. Dacă e de cristal vom vedea perfect actorii şi jocul lor. Dacă însă cortina e de broderie, ţesută cu fir de aur şi cu diamante, rubine, safire, hrisopras, beril, ametist, smarald, hiacint, opal... atunci efectul va fi ameţitor în ambele înţelesuri ale cuvîntului. Adică spectatorul, sau cititorul, va fi ameţit de admiraţie, dar şi de dificultatea de a înţelege ce e îndărătul cortinei.* Dar cum Petru Dumitriu este un scriitor cu gustul cel mai larg şi, cu toate că se declară *un adept convins al stilului transparent*, nu se arată insensibil nici faţă de frumuseţile stilului care opreşte puţin privirile şi asupra cortinei împodobite, înainte ca aceasta să se ridice. Bine face Petru Dumitriu că arată această toleranţă. Nici un scriitor adevărat, nici cel mai transparent, nu este indiferent faţă de calitatea estetică a materialelor sale, adică a cuvintelor pe care le mînuieşte. Cînd te duci cu stofa la croitor şi-i ceri să-ţi facă din ea un costum, meşterul, dacă este puţin artist, îi priveşte întîi desenul, o pipăie să vadă dacă e lînă curată, o strînge în mînă ca să constate dacă se mototoleşte, o lasă să alunece în falduri ca să observe cum cade lumina pe ea, ţi-o întinde pe piept ca

să-şi dea seama cum se potriveşte cu culoarea feţei tale. Numai după această probă multiplă, în care apreciază şi văzul şi pipăitul, croitorul declară că stofa e bună şi că hainele te vor îmbrăca bine. Nu fac la fel şi artiştii cei mai înalţi? Michel Angelo se ducea în munţi pentru a-şi alege singur blocul de marmură al statuilor sale, căci unui sculptor nu-i este indiferent grăuntele pietrei, luciul ei, felul în care absoarbe şi reţine lumina în straturile ei mai superficiale sau mai adînci. Cînd artistul sculptează în lemn, îşi alege o bucată din trunchiul unui tei sau al unui nuc, cu fibrele alergînd în aşa fel încît jocul lor să încînte ochiul şi netezimea suprafeţei să desfăteze pipăitul. Pictorii Renaşterii îşi preparau singuri culorile. Luau substanţe colorante chimice sau minerale, le băteau cu gălbenuş de ou, zdrobeau în mixtură o ramură tînără de smochin, al cărei suc lega mai bine pasta colorantă. Nici unul din marii maeştri ai Renaşterii nu lăsa în seama necunoscătorilor pregătirea culorilor, a căror calitate trebuia să intre cu un rol important în efectul urmărit. Materialul folosit nu este indiferent artistului. Însuşirile lui intră ca un factor esenţial în impresia artistică. De ce numai scriitorul să facă excepţie de la această condiţie generală, binecunoscută artiştilor şi tuturor acelora care au trăit în societatea lor? Materialul artei literare este făcut din cuvintele, locuţiunile, expresiile, proverbele, din sistemul fonetic, din formele şi construcţiile limbii sale materne. În principiu, artistul literar poate să le folosească pe toate; în realitate, el le întrebuinţează numai pe unele din ele. Şi unul din mijloacele cele mai indicate pentru cunoaşterea critică a unui scriitor este identificarea sferei lui lexicale, a formelor lui mai frecvente, a construcţiilor lui tipice. Cunoscîndu-le bine pe acestea, ajungem să ne dăm seama de felul impresiilor care l-au urmărit mai cu dinadinsul pe scriitor, de chipul în care ideile se leagă în mintea lui. Conţinutul de idei, de senzaţii şi de emoţii determină caracterul uneltei ligvistice a scriitorului, dar nu numai acest conţinut. În alegerea operată în materia generală a limbii, scriitorul se conduce şi după criteriul armoniei,

al sonorității frumoase, așa cum sculptorul alege piatra cu grăuntele frumos, fără ca pentru aceasta criticul lor să fie îndreptățit a-i acuza de zădărnicie și formalism.

Altă dată, comparînd textul sonetului lui Eminescu „Trecut-au anii ca nouri lungi pe șesuri" cu feluritele lui variante manuscrise, am observat că al patrulea vers a avut mai întîi forma: *Cu mii de gînduri în zadar mă-mpresuri.* A urmat forma: *Dînd viață unei lumi de dulci eresuri.* Apoi: *Povești și doine, farmece... eresuri.* Abia în ultimul moment a apărut versul definitiv: *Povești și doine, ghicitori, eresuri.*

Astfel s-a statornicit treptat forma cea mai bună, nu numai pentru că înlocuiește nedeterminatul *mii de gînduri* cu substantive exprimînd noțiuni bine determinate, deci un vers mai plin, mai bogat în conținut, dar și un vers mai armonios și mai cald: mai armonios prin bogăția lui vocalică, mai cald prin valoarea emoțională a fiecărui cuvînt care îl compune. Petru Dumitriu emite o judecată severă față de *esteții care prețuiesc grosimea sau dimensiunea petei de vopsea pe pînză* sau [față de] *cei care se extaziază în fața vocalelor deschise.* Cu toate acestea, așa ceva fac nu numai esteții, dar și toți artiștii adevărați și cred că el însuși, cînd așterne o frază într-una din narațiunile sale, nu-și reprezintă numai înțelesul ei, dar o și ascultă cum sună, înainte de a se hotărî s-o mențină în manuscrisul său. „Corespondența" lui Flaubert, un document de cea mai mare valoare pentru cine studiază procedeele creației literare, vorbește despre acele nopți de patimă scriitoricească, în timpul cărora scriitorul își citea cu voce tare frazele, pentru a le proba în armonia lor. Nu ești cu adevărat artist literar dacă nu-ți treci mai întîi compunerile prin urechea ta, dacă nu le încerci cu auzul, mai înainte de a le așterne definitiv pe hîrtie. Și cred că nu este o pretenție absurdă să-i ceri scriitorului limbă armonioasă, „dulce ca un fagure de miere". Dulce? Ea poate fi aspră, tare ca gresia, tăioasă ca secera, ascuțită ca vîrful pumnalului. Așa a scris adeseori Coșbuc. În sfîrșit, nu ești artist adevărat dacă nu încerci bucuria cuvintelor,

dacă nu te pasionezi de varietatea şi expresivitatea lor, aşa cum le-au creat multele experienţe ale vieţii şi muncii poporului tău. În „Amintiri", Creangă descrie odată atelierul lui Pavel ciubotarul care *se proslăvea pe cuptor, între şanuri, calupuri, astrăgaci, bedreag, dichici şi alte custuri tăioase, muşchea, piedecă, hască şi clin, ace, sule, cleşte, pilă, ciocan, ghinţ, piele, aţă, hîrbul cu călacan, cleiul şi tot ce trebue unui ciubotar.* O astfel de succesiune de cuvinte aminteşte lungile serii terminologice ale lui Rabelais şi sînt produsul acelei pasiuni pentru cuvînt, care stă la temelia însăşi a darului scriitoricesc.

Bogăţie şi transparenţă a limbii? Foarte bine. Avem nevoie şi de una şi de alta. Dar cată ca bogăţia să nu fie mincinoasă şi preocuparea de transparenţă să nu te abată de la armonia cuvîntului rostit. Literatura este arta cuvîntului şi cuvîntul în toate planurile lui, de la înţelesul şi pînă la învelişul lui armonios, nu poate lăsa nepăsător pe artist.

DIN PROBLEMELE LIMBII LITERARE ROMÎNE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Limba literară romînă a secolului al XIX-lea, adică limba folosită nu numai în operele literare, dar şi în scrierile ştiinţifice, în textele politice şi în cele administrative, în ziarele sau în convorbirile oamenilor culţi ai acestei vremi, a cunoscut o dezvoltare care impune cercetarea ei istorică[1]: Studiul limbii literare romîne a veacului trecut prezintă o mare însemnătate, pentru că felul în care au vorbit înaintaşii noştri cei mai apropiaţi a determinat şi explică modul în care ne exprimăm astăzi. Acest sector al dezvoltării limbii romîne este însă unul din cele mai puţin cercetate de lingvistica noastră. Problema se impune totuşi şi se poate prevedea momentul apropiat în care cercetătorii se vor opri în faţa ei, pe baza cunoaşterii tuturor documentelor scrise ale vremii. Deocamdată nu vom încerca decît schiţarea cîtorva din principalele

[1] Asupra noţiunii de „limbă literară", vd., printre altele, consideraţiile lui B. V. Tomaşevschi, care arată că *„aceasta nu desemnează o limbă independentă, opusă limbii întregului popor, ci numai un anumit aspect al limbii, dirijat de norme speciale... cărora le acordăm valoarea de „corectitudine proprie" şi „obligativitate generală", în opoziţie cu normele care dirijează dialectele şi vorbirea obişnuită. Limba literară este o limbă model, prelucrată, care se prezintă ca o sintetizare a limbii întregului popor... Limba literară nu se identifică cu „limba literaturii" sau cu „limba poetică". Întrebuinţarea limbii literare depăşeşte mult limitele literaturii"*. Totuşi *„normele limbii literare se formează şi se dezvoltă în strînsă legătură cu dezvoltarea generală a literaturii cu succesiunea şcolilor şi curentelor literare."* „Limba şi literatura", în vol. „Problemele ştiinţei literare sovietice în lumina lucrărilor lui I. V. Stalin despre lingvistică", Ed. Cartea Rusă, Buc., 1952, pag. 235 şi urm.

linii de direcţie ale dezvoltării amintite, întemeiate pe un material mai restrîns.

Limba literară romînă a secolului al XIX-lea s-a dezvoltat din limba literară a secolului anterior şi problemele ei au fost acelea pe care i le-a impus, pe de o parte faza de dezvoltare în care se găsea graiul nostru către sfîrşitul acestui din urmă veac, pe de altă parte noile împrejurări sociale şi politice. Ceea ce a devenit limba literară în secolul al XIX-lea a rezultat din multipla nevoie de a elimina acele particularităţi ale limbii secolului al XVIII-lea care nu mai corespundeau împrejurărilor sociale ale noului veac, de a o îmbogăţi cu mijloacele de expresie cerute de nevoile mai noi ale culturii, de a asigura acea stabilitate şi corectitudine a formelor, menite să rezerve atenţia scriitorilor pentru singurele, dar mai înaltele nevoi ale comunicării ştiinţifice şi literare, de a o face să se îmbogăţească din izvorul graiului popular pentru a se pune astfel, ca un instrument superior de cultură, la îndemîna păturilor celor mai largi ale naţiunii.

După 1870, cînd latinismul făcea încă ravagii într-o parte a presei periodice şi a literaturii, Al. Lambrior, unul din primii noştri lingvişti, credea totuşi că limba literară a vremii sale nu-şi poate propune un alt scop mai vrednic a fi urmărit decît înapoierea către formele limbii veacului al XVIII-lea. În articolul său „Limba romînă veche şi nouă", din „Convorbiri literare", 1873, Al. Lambrior îşi propunea să dovedească faptul că limba secolului al XVIII-lea era într-atît de formată, încît ea *poate sluji de pilduire acelor care vor să mai vorbească şi să scrie limba romînească şi nu ţintesc la dărăpănarea ei desăvîrşită, fără nici un temei, poreclită propăşire.* Dovada trebuia s-o facă analiza textului manuscris al „Cugetărilor" lui Oxenstiern, renumitul om politic şi moralist suedez, făcută din franţuzeşte de un tălmăcitor necunoscut, în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Limba acestei traduceri, probabil cea dintîi făcută din franţuzeşte în graiul nostru, este incontestabil curată şi uşor de înţeles de un cititor actual. Dar dincolo de constatările lui Lambrior, faptul care ne izbeşte este

tocmai sărăcia vocabularului, lipsa tuturor termenilor proprii în legătură cu viaţa morală şi intelectuală: o lipsă izbitoare într-un text filozofic, cum este acel al traducerii lui Oxenstiern. Alăturarea cîtorva scurte texte, în originalul francez şi în traducerea lor romînească, vădeşte îndată neajunsul semnalat. Astfel, traducătorul nu are un cuvînt propriu pentru *prudence*, pe care îl traduce prin termenul, cu o sferă mai întinsă, *pricepere*. *L'homme pût être averti des périls qui le menacent, et qu'ensuite la prudence les lui fit éviter*, notează originalul francez. Tălmăcitorul romîn traduce: *Omul să se poată mai înainte a se feri de primejdiile ce-l îngrozesc şi priceperea să-l facă să fugă de dînsele*. *Raison* este redat prin *socoteală*: [la vue] *est cependant le premier des sens qui se révolte contre la raison* devine în romîneşte: [vederea] *este din cea mai întîi simţire care se osteşte contra socotelii*. Pentru acţiunea *imaginer*, traducătorul găseşte cuvîntul mult mai larg *a cugeta*. *Les anciens ont imaginé l'amour aveugle* devine în romîneşte: *Cei vechi au cugetat pe dragostea oarbă*. *Curiosité* este redat prin *iscodire*: *l'excessive curiosité des femmes* dă loc la transpunerea: *iscodirea lor* [a muierilor] *cea peste măsură*. Traducătorul romîn al lui Oxenstiern nu are deci la dispoziţie nici pe „prudenţă", nici pe „raţiune", nici pe „a imagina", nici pe „curiozitate" şi, desigur, nici alte multe cuvinte corespunzătoare aspectelor şi fenomenelor vieţii intelectuale şi morale, a căror expresie va deveni cu totul curentă în secolul următor şi va îngădui scriitorilor comunicarea gîndurilor şi observaţiilor făcute asupra vieţii interioare a omului. Limba traducerii lui Oxenstiern este deci curată, pentru că nu vădeşte influenţele recente ale unei limbi străine, dar ea este încă destul de săracă.

Aceste caractere nu aparţin însă tuturor scrierilor secolului al XVIII-lea. Turcismele şi grecismele sînt foarte numeroase în aceste scrieri. Astfel, în „Istoria otomanicească" a lui Ienăchiţă Văcărescu, citim: *Noi ce ne aflăm la Nicopoli fără de protecţia lui Selim-Paşa, căci îl trămisese împărăţia la Bender, într-un serhat, lipsiţi de toate cele trebuincioase şi ca cum eram*

închişi, căci nu eram slobozi să mergem aiurea şi nu numai nu ne aflam atunci în vreo vină, ci unii din noi aveam şi merit la devlet, dupe credinţa cu care ne-am purtat în ceailaltă resmeriţă, mai vîrtos eu că aveam de atunci fermanuri şi multe buiurultiuri arătătoare de aceasta, am trimis un arzohal cu unul din boieri la înaltul devlet, întru care făceam rugăciune că să avem voie să mergem la memeliki mahruse, la un loc cum este Odriul unde să putem a înlesni petrecerea vieţii. Acest arzohal, după ce l-au luat vezirul, ne-au trămis răspuns să stăm acolo pînă ce va face hotărîre. În afară de multele turcisme, referitoare la noţiunile vieţii administrative: *serhat* (= fortăreaţă turcească la graniţă), *ferman* (= ordin al sultanului), *buiurultiuri* (= ordonanţe, dispoziţii), *devlet* (= sublima poartă, imperiul turcesc), *arzohal* (= petiţie colectivă), Ienăchiţă Văcărescu întrebuinţează şi grecisme, referitoare mai ales la fenomenele vieţii morale. *La Rodos*, citim în altă parte, *eram afundaţi în multă întristare şi nu pentru noi, căci noi pe unde am trecut şi acolo am fost primiţi cu multă peripiisis şi cinste de toţi cei mari, ci pentru familiile noastre, ce nu numai erau depărtate de noi, ci le lăsasem într-un serhat ca Nicopoli, fără nici o protecţie omenească.* Dacă *peripiisis* (= îngrijire) este un grecism, *protecţie*, pe care l-am întîmpinat de două ori în textele de mai sus, este un neologism franţuzesc transmis, după cum arată forma acestui cuvînt, prin influenţa rusă. Tabloul limbii literare a secolului al XVIII-lea devine astfel mult mai complex decît îl arăta traducerea „Cugetărilor" lui Oxenstiern.

Dar pentru a vedea diferitele direcţii care domină limba literară romînă, aşa cum este transmisă secolului al XIX-lea, un document lingvistic de cea mai mare însemnătate este „Ţiganiada" lui I. Budai-Deleanu, care datează tocmai de la limita celor două secole, din 1800. Evident, ca ardelean, Budai-Deleanu aparţine unui cerc de cultură mai înaintat decît acela din principate, căci aici dăduse roade influenţa latină, veche de aproape o sută de ani în acest moment şi, în general, atingerea cu cultura apuseană era mai întinsă aici. Budai-Deleanu dispune de întreaga terminologie

politică. În interesantul cîntec al X-lea unde se discută avantajele diferitelor regimuri politice, Budai-Deleanu vorbeşte despre *monarhie*, *democraţie*, *aristocraţie*, *republică*, *dictator*, *consul*, *soţietate*, *anarhie*, *pragmatice* (canoane pragmatice). Uneori din aceste cuvinte, el derivă adjective, cu un sufix mult întrebuinţat în epocă: *monarhicesc*, *aristocraticesc*. Neologismele de proveniență apuseană nu sînt rare la Budai-Deleanu. Întîmpinăm de pildă cuvinte ca *a invita (dracii... îi invita* [u pe ţigani] *către păcate*, ed. Byck, X, 5), *natura (Însuş, mama natură ne arată Că toată chivernisirea bună Vine şi spînzură dintr-o mînă*, X, 35), *primar* (explicat în notă: *de rîndul dintîi)*, *intrigant (Aşa la dregătorii primare Vin întriganţi ş-amegei neharnici Trufaşi bogătari cu punga mare Şi minte mică*, *pentru că-s darnici*, X, 43), *delegat* (explicat în notă: *adecă hotărît despre mulţime şi solitoriu*: *Ci din toată ceata un delegat*, X, 27), *elegant* (ca substantiv: *Nice să cunosc pe din afară De pe porturi*, *precum eleganţii*, X, 84). Grecismele, caracteristice epocii fanariote în principate, nu lipsesc nici ele din limba acestui scriitor ardelean, precum: *adiafor* (= *indiferent: adiafor este în ce hai merge cineva la rai*, IX, 109, în notă), *polite* (= *civilizate*: *La Bactra*, *Vavilon*, *Memfi ş-alte Cetăţi polite*, *în prisos de toate*, X, 7), *ostracă* (= *scoică*, prin care se indica votul în agora, ca în procesul lui Aristid: *Prin o mişea lăpădată ostracă. Aristid de pildă săvăfie*, X, *46) epithalamion (= epitalam*, *cîntec de nuntă*: *Scornisă*, *pe gustul lui Nason*, *Mirelui un epithalamion*, IX, 29*)*, *energhie (= putere*, *forţă*: *Apoi fără energhie rămasă*, *Ş-această stăpînie de casă*, X, 59) *protimisire* (= *întîietate: Iar între sine făr' contenire Să luptă pentru protimisire*, X, 66) *a metahirisi* (= *a folosi*, *a uza de*, *a rîndui*: *Unul numa*, *din toată sămînţa A lui*, *să punem că va fi rău*, *Metahirisind a sa putinţă Volniceşte*, *după chieful său*, X, 90). Turcismele sînt rare de tot la Budai-Deleanu. Întîmpinăm cîte un *cilibiu* (= *nobil*): *A să împodobi cu gingăşie... Într-aceasta faptele să încheie A coconaşilor cilibii*, *A patrii noastre de acum fii*, VII, 9), *a cilibi* (= *a înnobila*): *Vezi ce face o sîngură hîrtie*, *Cum cilibeşte într-o clipită*

Toată viitoarea săminţie (X, 122), sau de cîte un termen apărut acolo unde este vorba de lumea turcă: [Sultan Mahomet] *în chip de mare solie Nişte capigii* (= *demnitari*) *vicleni trimeasă... Ziceu nu să cădea mării-tale Să ne bagi atîta frică în spate Cu cele blăstămate cealmale* (= *turbane*, prin sinecdocă: *turci*, V, 43, cp. I, 107: *Ian vie acum dă hăi cu cealmale, Să dee pă a noastră ţigănie*). Budai-Deleanu introduce astfel multe cuvinte neologistice, mai ales din izvorul apusean, puţin folosit în acel moment în principate şi din cel grec şi turc, mult întrebuinţate dincoace de munţi. Dar cu toată această deschidere a sa către toate înrîuririle care puteau îmbogăţi tezaurul său naţional şi terminologic, limba sa se alimentează în special din limba poporului. O spune el însuşi: *Întîi caută a lua aminte că poetul în voroava sa deobşte să ţine pretutindene de chipul vorbei deobşteşi întrebuinţază cuvinte obştite între ţărani, afară de tîmplări, cînd vorbeşte altcineva, căci atunci aşa-şi chibzueşte voroava să fie cuviincioasă persoanei care vorbeşte* (IV, 14, în notă). Scriitorul este conştient deci de principiul diferenţierii stilistice a limbii folosite într-o operă literară. Limba este, pentru el, un mijloc al caracterizării artistice şi se distinge, în întrebuinţarea pe care i-o dă, printr-o suplețe deosebită. *Ţiganiada* devine astfel o oglindă a tuturor posibilităţilor graiului nostru la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Interesant este că, cu toată străduania lui de a-şi îmbogăţi vocabularul din izvoarele cele mai variate, Budai-Deleanu păstrează atît numeroase cuvinte, cît şi forme arhaice, de pildă infinitivul lung *(Căci întru adunările mai toate Unde norodul fără osăbire, A vorbi şi sfătuire poate, Pururе... pricire... stăpîneşte* X, 25), sau subjonctivul şi condiţionalul redat prin auxiliar + infinitivul lung *(Aşa noi voind înţălepţeşte A tocmire o dreaptă stăpînire Un cap s-aşezăm de temelie*, X, 36; *Atunci numa şi eu m-aş plecare La monarhia cea lăudată*, X, 83*)*. Opera lui Budai-Deleanu este astfel unul din documentele cele mai expresive pentru cunoaşterea stadiului pe care îl atinsese limba literară romînă în momentul în care atinge pragul veacului nou.

Aspirația societății romînești, la începutul secolului al XIX-lea, către libertate și forme naționale de viață cerea transformarea limbii literare, prin înlăturarea unora dintre particularitățile ei trecute sau prin accentuarea anumitor tendințe, apărute încă din veacul precedent. Dezvoltarea burgheziei romînești ținteа către înlăturarea feudalismului și a jugului străin pe care acesta îl tolerase, ba chiar îl considerase ca pe un aliat. Lupta pentru libertatea națională și socială este tema proprie burgheziei romînești în ascensiune. În această luptă se simțea nevoia ajutorului unei culturi mai înalte, mai cu seamă de ajutorul culturii popoarelor în care burghezia zdrobise feudalismul și luase în mîini frînele puterii politice. Oglindirea în limba literară a acestor tendințe va determina principalele direcții ale dezvoltării ei în secolul al XIX-lea, și anume: 1. eliminarea turcismelor și grecismelor, ca expresie a feudalismului înaintaș, 2. introducerea neologismelor corespunzătoare noilor noțiuni ale unei culturi superioare, 3. fixarea formelor, adică asigurarea unui nivel al corectitudinii în vorbire, 4. apropierea limbii literare de limba poporului, corespunzătoare aspirației către forme naționale de viață.

*

Un fenomen izbitor al limbii literare a secolului al XIX-lea este repedea dispariție a turcismelor și grecismelor. Cuvintele aparținînd acestui sector aproape nu se mai găsesc în textele literare ale acestui secol. Abia dacă mai întîlnim cîte un cuvînt derivat cu un sufix de origine greacă, de pildă la un Barbu Paris Mumuleanu („Caracteruri", 1825): [Cei mari] *Nu știu că sînt mincinoși, Șireți, diplomaticoși... Și supunerea ce-o dau, Zic că datorie au, Și că meritarisesc Acei mici de le slujesc*, sau la un Al. Hrisoverghi, „Magariul îngîmfat" (înainte de 1837): [S-au făcut] *Din magariu ce-era de rînd Magariu decorarisit Și cu clopotul la gît* etc. Sînt ca ultimele rămășițe ale unei influențe prea îndelungate și care, în adînca prefacere a mentalităților, abia dacă se mai afirmă în cîte un procedeu de

formarea cuvintelor[1]. Nici chiar un scriitor ca Anton Pann care, prin originile lui balcanice, cunoştea multe din vechile cuvinte de provenienţă orientală, nu le mai întrebuinţează decît pentru „culoare locală", adică atunci cînd vorbind despre oameni şi întîmplări din imperiul turc, foloseşte şi cîte un cuvînt presupus a fi întrebuinţat de acei oameni şi în acele împrejurări. Astfel, cîrpaciul din „Povestea vorbii" (1847), care ia un angajament imprudent faţă de sultanul său, observă cu ironie cum se umflă sub bătaia vîntului largul său pantalon turcesc: *Ei ciacşir, ciacşir! Te primbli tu acuma, te mîndreşti în şir, Dar te-oi vedea mîine cum te vei umfla Şi care răspunsuri le vei răsufla* (Pagini alese, ed. I. Fischer, Espla, I, 173). Nastratin-Hogea doreşte să-şi atîrne *chiulaful* (= căciula turcească, fes mare) în singurul cui pe care şi-l rezervase în casa vîndută unui bogătaş (II, 181). Şcolarii lui Nastratin-Hogea sînt învăţaţi să strige ,,*hair-ola!*", ori de cîte ori învăţătorul lor strănută etc. *Ciacşir, chiulaf, hair-ola* fac aici ,,culoare locală" şi, întrebuinţîndu-le, Anton Pann procedează la fel cu V. Alecsandri în teatrul său, cu N. Filimon în ,,Ciocoii vechi şi noi" şi cu I. L. Caragiale în ,,Kir Ianulea", atunci cînd aceşti scriitori folosesc cuvinte datorite influenţelor orientale. Altfel, ceea ce surprinde mai degrabă la Anton Pann este tocmai apariţia multelor neologisme, ca termeni izolaţi sau ca expresii, uneori în forme şi cu accepţii nefixate: *seci caprice* (II, 117), *Puse om îndată cu un trîmbiţaş Ca să publiceze strigînd prin oraş* (I, 161), *Şi de bucurie bunul suveran Pe cîrpaciu-ndată îmbrăcă-n caftan* (I, 171), *Apoi tot gîndind în sine ce ar întrebuinţa, Cu ce manevre, şcolarul ceva, ceva a-nvăţa* (II, 176), *Împăratul care era doritor, Să vază-n persoană p-acest ghicitor, Cum îl văzu-ndată mult s-a bucurat Şi-l trimise-n pompă la un alt palat* (I,174), *barba-ntîi mi s-a albit...*

[1] Procedeul va fi ridiculizat şi mai tîrziu de N. Nicoleanu în „Despre influenţa lecturei romanţelor streine", din 1877: *Chiriţe şi preţioase ridicule, care cred cu naivitate că nobleţea şi fericirea consistă în a se* amusarisi, a se prezentarisi, a se invitarisi (ed. Minerva, pag. 122).

Că pe barba totd-auna elementele o bat, Ea sufere vînturi, geruri, brume, ploi neîncetat (II, 186). *Caprice, a publica* (= a aduce la cunoştinţă publică), *suveran, manevre* (= procedee), *în persoană, în pompă* (= cu fast), *elemente* (= fenomene meteorologice) etc. erau cuvinte recent introduse, în momentul în care le întrebuinţa Anton Pann, dar care aparţineau vorbirii familiare. Unele din ele şi-au schimbat forma (pl. *caprice* înlocuit prin *capricii*), altele au pierdut accepţia pe care le-o dădea Anton Pann *(a publica, manevre, elemente)*, dar marele lor număr în operele acestuia ne indică epoca respectivă drept una din acele în care, prin introducerea multelor neologisme, graiul nostru dobîndea o fizionomie nouă.

Mai ales nevoia de cuvinte noi a ştiinţelor, a filozofiei, a cercetării istorice, a analizelor morale se satisface prin masiva introducere de neologisme în epoca de după 1830. Uneori pentru îndestularea acestor nevoi se recurge, în afară de neologisme, la decalcuri şi la traduceri. Alternanţa acestor diferite procedee de creare a unor noi cuvinte alcătuieşte unul din aspectele cele mai interesante ale limbii literare romîne în secolul al XIX-lea. Îl putem urmări, de pildă, comparînd, fie şi fragmentar, „Regulile sau Gramatica poeziei", 1831, traduse de Heliade, cu originalul lui Lévizac şi Moysant: „Cours de littérature, d'histoire et de philosophie, 1814 (stabilit de D. Popovici în „Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu" p. 21 şi urm., cp. şi I. H.-R., Opere, 1943, II p. 432 şi urm.). Acolo unde originalul notează: *La poésie en* (în „Henriada" de Voltaire) *est riche et harmonieuse, le sujet est bien choisi, les sentiments en sont admirables*, traducerea romînească găseşte următoarele echivalenţe: *poezia ei este bogată şi armonioasă, sujetul nobil şi bine ales, simtimenturile vrednice de mirare.* Fraza: *l'ouvrage est froid et sans interêt et l'auteur s'est jugé lui-même en disant qu'un poème, parfait d'ailleurs, s'il ne touche point, est insipide en tout temps et en tout lieu*, este redată prin: *Fapta e rece şi fără interes, şi autorul şi-a făcut singur judecata, zicînd: o poemă, oricît de desăvîrşită va fi, dacă nu atinge, este neplăcută*

în toată vremea şi în tot locul. Pasajul ceva mai lung: *Lorsqu'en Italie on entend un habile improvisateur préluder sur son clavecin, se laisser d'abord remuer les fibres par les vibrations harmoniques de l'instrument, et quand tous les organes du sentiment et de la pensée sont en mouvement, chanter des vers qu'il improvise sur un sujet donné, s'animer en chantant, accélerer lui-même le mouvement de l'air sur lequel il compose, et produire alors des idées, des images, des sentiments, quelquefois même d'assez longs traits de poésie et d'éloquence, dont il serait incapable dans un travail plus réfléchi...* este tradus prin: *Cînd aude cineva în Italia, un improvizator gătindu-se asupra clavisenului, mai întîi să se lase a i se aprinde toate vinele prin săltările cele armonioase ale instrumentului; şi după ce toate organele simtimentului şi ale cugetării sînt în mişcare, să cînte versuri care el improvede asupra unui sujet dat, să se însufleţeze cîntînd, însuşi să iuţească mişcarea ariei asupra căreia compune, şi să producă atunci idei, închipuiri, simtimenturi, încă şi cîteodată şi semne de poezie şi de elocvenţie îndestul de lungi, care, întru un lucru mai cu gîndire, nu e destoinic a le naşte...* Interesant este a stabili, comparînd aceste cîteva fraze traduse cu originalul lor francez, cum cele mai multe din neologismele acceptate n-au trecut în limba de mai tîrziu, în forma pe care le-a dat-o Heliade. Astfel *sujet*, întrebuinţat cîtva timp (cp. N. Bălcescu, Despre starea soţială a muncitorilor plugari, Opere, 1949, II 198: *Într-o zi ne vom întoarce asupra acestui sujet)*, n-a rămas pînă la urmă în limbă. I s-a preferat neologismul de provenienţă latină *subiect (subiectum)*.[1] Pentru clavecin, se încearcă o adaptare cu modificare fonetică în rădăcină: *clavisen*, care nu s-a impus. Pentru *éloquence* Heliade încearcă forma latinizantă: *elocvenţia (eloquentia)* înlocuit mai tîrziu prin *elocvenţă* (după o încercare cu *elocuenţă*, cf. antologia lui G. Adamescu: „Elocuenţa romînă" f.a., probabil în

[1] De asemenea lui *projet*, prezent la un moment dat, i s-a preferat *proiect; objet* (cf. Heliade, *Visul*, v. 65) a fost înlocuit prin *obiect*.

jurul lui 1900, desigur sub influența grafiei: *eloquența* (it. *eloquenza*), întrebuințată de pildă de M. Kogălniceanu: „Discurs la jubileul de 25 de ani al Academiei": *alergau cu miile studenții, ca să-i asculte vorbirea și elocuența sa* [a profesorului Gans], *dulce ca o melodie.* (Opere, S. R. pg. 111). Uneori, evitînd neologismul, Heliade încearcă formarea unor cuvinte prin calchierea derivației într-o altă limbă; astfel dacă fr. *sentir* dă pe *sentiment*, se poate forma din *(a) simți* un *simtiment*, deși mai logic ar fi fost *simțiment* (cp. totuși Bălcescu, care păstrează forma heliadistă, în o.c.: *simtimente de omenire și dreptate).* Pentru *improviser* (= a *improviza)* se calchiază un *(a) improvede (im* + *pro* + *vede* = *viser)*, care nu s-a impus. Mai fericit a fost *arie* pentru fr. *air* sub influența it. *aria*. Traducerile de termeni sau expresii nu sînt nici ele totdeauna izbutite. *Vrednice de mirare* nu mai este simțit astăzi ca echivalentul just pentru *admirables*, de asemenea nici *faptă* pentru *ouvrage* (dedus din fr. înv. *oeuvrer* = a lucra, a produce, a face, cp. și it. *operare) vine* pentru *fibres*, *neplăcut* pentru *insipide*, *săltări* pentru *vibrations*, *închipuiri* pentru *images*. În toate aceste încercări de a introduce noțiuni noi, prin folosirea unor cuvinte existente în limbă, Heliade procedează încă la fel cu traducătorul din secolul al XVIII-lea al lui Oxenstiern. Nici expresiile străine nu sînt mai bine redate de Heliade: *autorul și-a făcut singur judecata* pentru *l'auteur s'est jugé lui-même* sau *un lucru mai cu gîndire* pentru *un travail plus réfléchi* sînt versiuni care nu au toate claritatea. Nici construcțiile nu sînt deplin stăpînite de traducător. Vorbirea indirectă din *l'auteur s'est jugé lui-même en disant qu'un poème... s'il ne touche point, est insipide* a fost redată prin vorbire directă mai proprie comunicărilor orale: *autorul și-a făcut singur judecata, zicînd: o poemă... dacă nu atinge, este neplăcută.* Stilul este greoi, mai ales în ultimul pasaj citat, prin repetarea prea insistentă a lui *și*, apoi prin aglomerarea cuvintelor de legătură: *încă* și *cîteodată*. Prefața din 1831 este astfel un document al multelor greutăți cu care, la acea dată, se mai luptau scriitorii noștri în notarea gîndirii mai înalte.

Traducerea ca procedeu de formare a unor cuvinte corespunzătoare noilor noțiuni continuă cîtva timp a fi folosită. Bălcescu scrie *atîrnare* pentru *dependence (starea de atîrnare și supunere desăvîrșită în care se aflau cultivatorii săraci și dezarmați înaintea stăpînului lor războinic*, I, I, 190), *orășenie* pentru *bourgeoisie (caracterul înălțării orășeniei în apusul Europei*, I, II, 100), *simțibilitate* pentru *sensibilité (legi de privilegiu care-l făcură atît să sufere și cari stinseră în inima lui* [a poporului] *fibra simțibilității*, I, II, 118), *a inima* și *inimat* pentru *animer* și *animé* etc. Tot astfel M. Kogălniceanu (în articolul *Sclăvie, vecinătate și boieresc* din „Romînia Literară" 1855, republicat de Dan Simonescu în „Scrieri sociale, 1947, încearcă un *simsație* pentru *sensation (= senzație: Acest roman...* [Coliba lui Moș Toma] *au făcut simsație atât de mare în îmbele emisfere*, o.c. 149). Dar cum nici una din aceste traduceri nu era satisfăcătoare, ceea ce a dus mai tîrziu la adoptarea neologismelor: *dependență, burghezie, sensibilitate, a anima, animat, senzație*[1] etc., a putut exista la un moment dat impresia că neologismele exprimă mai bine, în orice împrejurare, nuanța gîndirii. De aici marea lor mulțime în scrierile culte ale vremii, de pildă la Bălcescu: *concuistă* [unele soțietăți] *s-au format prin concuistă*, I I, 187), *concherant (Popoarele concherante... sînt mai ades streine agriculturii*, I I, 187) *iluzoară (libertatea țăranilor se făcu iluzoară*, I I, 196), *memoar (un memoar scris de un boier*, I I, 197), *a suscrie* [cei slabi] *se văzură siliți a suscrie la legile cele mai aspre*, I I, 190), apoi *confiență, a dirige, desperanță, a expia, favorul, a mepriza, solemnel, seanță, serf* etc, etc. În concurența dintre neologism și traducere, cele dintîi au arătat adeseori mai multă vitalitate. A învins *independență* și *neatîrnare*, puternic încă la 1877, cînd se vorbea de *războiul de neatîrnare;* a învins *burghezie* și nu *orășenie, sentiment* și nu *simtiment, a anima* și nu *a inima* etc. Totuși nu toate neologismele

[1] Totuși *inimat*, ca și alte formații lexice de-ale lui Bălcescu, mai este întrebuințat de A. Odobescu: *inimat de nobilă și dreaptă emulațiune* (ed. Minerva, II, 109).

au avut aceeaşi vigoare, căci au dispărut toate acele pe care le-am spicuit ceva mai sus în textele lui Bălcescu. S-au menţinut adică numai acele neologisme corespunzătoare unei nuanţe de înţeles pentru care nu avem în limbă cuvîntul corespunzător.

Fiindcă nu a înţeles această lege de dezvoltare a limbii, Heliade a trebuit să plătească cu repedea perimare a unei părţi foarte întinse a operei lui. De unde în faza de la 1830, l-am văzut pe Heliade preferînd traducerea neologismului, îl vom afla într-o fază ulterioară, nu numai dînd întîietate neologismelor, dar şi înmulţindu-le într-un asemenea număr, încît limba lui dobîndeşte o fizionomie cu totul deosebită de limba întregului popor. Este faza italienismelor lui Heliade, care a compromis nu numai valoarea literară a scrierilor lui mai noi, dar a produs dezastre mai generale în epoca lui şi ceva mai tîrziu. Limpedea strofă a „Cîntării dimineţii" din 1822: *Cîntarea dimineţii Din buzi nevinovate, Cui altui se cuvine, Puternice părinte, De cît ţie a da?* primeşte la republicare în 1861, următoarele modificări de lexic şi ortografie: *Cîntarea dimineţei Din buze innocente Cui altui se cuvine, Omnipotente Pater, De quît ţie a da?* O poezie din 1836 se numeşte „Primul baciu", dar acest *baciu* (it. *bacio* = sărutare) nu cade în întregime în răspunderea lui Heliade, căci cuvîntul mai fusese întrebuinţat de Iancu Văcărescu, în fruntea unei serii de poezii din „Curierul romînesc" 1830. Influenţa italiană se instalase puternic, în momentul acesta, în poezia lui Heliade. *Extaz* este pentru el un cuvînt feminin, ca în italiană şi franceză: *Extazea mă învie. Timid* este pronunţat ca în italieneşte, cu accentul pe prima silabă: *Genunchii-mi se mlădie; şi-n timida tăcere Se roagă numai ochii, căci limba-mi este mută.* Pentru *trece* e folosit *pasă* (it. *passa*, fr. *passe*: [sufletul] *Din marea lui durere la fericire pasă.* În versul *Că sufletul meu văduv cu-al tău azi se mărită*, ultimul cuvînt reproduce nuanţa de înţeles, inexistentă în romîneşte, a it. *maritare* şi a fr. *marier* (= *a uni*). Sărutarea pe care i-o dă iubita este *la oameni neştiută, la angeli mult dorită* şi, puternic prin acest contact, poetul îşi

propune: *Să svol* (it. *svolare) cu dînsul la prea înalte!* Recolta exemplelor poate deveni imensă. În traducerea *Ierusalimului eliberat* al lui Torquato Tasso, Erminia călăreşte prin *antice selbe; ea guvernă frîul* [cu] *a ei tremîndă mînă; prin cîte şi mai cîte cărări cotind raggiră;* ea rătăceşte *fără de consiliu; ma* cînd *junge* la apa Iordanului şi descalică pe *prunte*, vede *alberghe solitarii.*

Italienismele lui Heliade au fost eliminate pînă la urmă, totuşi nu aşa de uşor şi de repede. Literatura, publicaţiile ştiinţifice, presa, au stat pînă tîrziu în Muntenia, sub influenţa lui Heliade. Heliadismul alcătuieşte un capitol destul de lung, dacă nu şi foarte fericit, al limbii literare romîne în secolul al XIX-lea. În 1860, poetul Al. Depărăţeanu publică volumul său „Doruri şi amoruri", în care găsim versuri ca: *Femee cu ochi negri, cu neagră capilură, Cu negre şi lungi gene şi văl negru-mprejur, Tu semeni, belă, nopţii, dar nopţii ce-i obscură, Ce-ascunde crime negre sub vălul ei obscur.* În aceeaşi vreme începe să rimeze Mihail Zamphirescu, căruia i se va publica, abia în 1881, colecţia sa de poezii „Cîntece şi plîngeri" conţinînd accente precum: *Alegreţea nu mai vine C-un surîs încîntător, Să desfete şi s-aline Al meu suflet plîngător.* Altă dată ni se vorbeşte de *nori de tempestă*, de *fete care expiază-n lacrimi simţirile d-amor*, de *valţul nupţiale*, de *verbina legănată de zefirul* (accentuat pe prima silabă ca în it. *zeffiro*[1] sau în neogrecul ζέφυρος) *uşor* şi care *tremă, în deliciu, în ora matinale*, de *fruntea adornată de rosa virginale* a iubitei. Această iubită are, în fine, *o rochie gazoasă d-un alb strălucitor*, are adică o rochie de *gază*, cuvînt care în forma it. *gaza* sau în cea fr. *gaze* desemnează o stofă uşoară şi transparentă, fabricată altădată în oraşul Gaza din Siria. În nici una din limbile în care este întrebuinţat, substantivul *gaze* n-a dat naştere la derivaţie, adjectivul fr. *gazeux — euse* sau rom. *gazos — oasă*, rămînînd rezervat pentru ceea ce aparţine sau este de natura

[1] La fel accentuează şi V. Cârlova în „Înserarea" (din 1830): *Şi zefirul mai rece începe de suspină;*

gazelor, după cum vor fi înțeles, desigur, și mulți din cititorii poetului heliadist Mihail Zamphirescu.

În vremea în care heliadismul își producea efectele sale, direcția înrudită a latinismului, pornită în secolul al XVIII-lea, în Ardeal, culmina cu Dicționarul lui A. T. Laurianu și Massimu. Ambele curente se unesc pentru a determina una din cele mai grave crize ale limbii noastre literare. Dicționarul lui Laurianu și Massimu lămurea în „*Prefațione*": *Glosariu, Vocabulariu, Dictionariu suntu numirile romanice cele mai usitate, cari s-au applecatu și se appleca la collectioni compenditorie de materi'a unei limbe etc.* Modul acesta de a scrie găsește mulți imitatori. O traducere din Dion Cassius, prezentată la concursul Academiei din 1874, cuprinde fraze precum: *Tiberiu fu de in generatiune vechia nobila și avu crescere buna, fu inse de un naturelu forte particulariu. Elu nu permitea a se observa ca ce doreșce, și cuventele sale nu corespondeau intențiunei sale, ma inca vorbele sale adese ori steteau in contradicere directă cu acesta. Toate acele, la care nisuia, le nega, și se parea a dori aceea ce elu chiar urea: se simula irritatu asupra lucruriloru, ce chiaru le avea în cugetu, și se arata bunu, candu era mai rau; se parea misicatu de compatimire, candu pedepsea mai tare, și se mania, candu erta cuiva; pre celu mai urgisitu înaintea - lui, lu privia cu facia cea mai amicabilă, și tracta cu cea mai mare recela, pre amicii sei mai încrediți.* Lexicul latinist agravat printr-o ortografie menită să sublinieze etimologia cuvintelor și să acopere pronunțiile reale, înfățișa, în astfel de texte, unul din punctele cele mai adînci ale căderii în care alunecase, în unele cercuri, limba literară a vremii. Însărcinat să refereze asupra acestei traduceri, Al. Odobescu (*Opere complete*, 1908, II 388 urm.) scrie: *Cărțile se scriu spre a fi citite, și numai acele citiri pot fi profitabile cititorului pe care el le înțelege și care, conținînd idei sănătoase, prezentate într-un mod logic, sînt scrise într-o limbă de toți priceută, de toți gustată, într-o limbă care nu dezgustă mintea prin formele și expresiile ei pocite și înjosite, nici o spăimîntă, prin netrebuincioase și nejustificabile inovațiuni.* Com-

baterea latinismului va trebui să alcătuiască un alt capitol important al unei istorii a limbii literare romîne în secolul al XIX-lea.

*

În timp ce se desfăşura curentul de introducere a neologismelor, menit să răspundă temelor mai înalte ale scrisului literar şi ştiinţific, se dezvolta şi un alt curent în limbă. Acesta din urmă, curentul popular, tindea să remedieze gravele neajunsuri în care culminase, prin Heliade şi latiniştii ardeleni şi munteni, curentul neologistic. Triumful final al curentului popular avea să restabilească contactul între limba literară şi aceea a întregului popor şi să asigure, astfel, păturilor largi ale naţiunii folosirea tuturor izvoarelor culturii.

Dar mai întîi trebuia să se normalizeze limba, adică să se stabilească acel nivel al corectitudinii formelor, deoarece unele producţii literare se menţin multă vreme sub acest nivel. Dăm mai întîi cîteva exemple de greşeli gramaticale, destul de frecvente în scrierile secolului al XIX-lea. Astfel, pers. III pl. a indic. prez. la verbele de conjugarea I construită ca la celelalte conjugări este o greşeală gramaticală deseori întîmpinată pînă pe la 1870. B. P. Mumuleanu o face în mod constant, scriind (în ale sale „Caracteruri": [Cei mari] *Şi d-ar greşi cît de mult Ei îndreptări nu ascult... Fac mese mari, cheltuiesc, Chem oaspeţi ce-i linguşesc... În curte cînd plec şi vin, Vor să vază cum sănchin Oameni mulţi care-i aştept... Şi n-alerg, nu ostenesc... Şi-ntr-aceste fumuri fac Cu cei mici orice le plac, Dau cu caleşcile lor Peste cei mici de-i omor* etc. Chiar după 1850, D. Bolintineanu mai putea scrie, în „Legende istorice": *Doamna zice cu mîndrie: Domnii ţării, mari Romîni, Nu plec fruntea în robie... Ei se bat la raza stelei cei de foc, Flăcările albe pe-a lor zale joc...* ba chiar [dame din înalte case] *Cu-ale lor ghirlande ele-aici lumin.* I s-a reproşat adeseori lui Bolintineanu lipsa acordului dintre predicat şi subiect: *Ca un glob de aur luna strălucea, Şi p-o vale verde oştile dormea...*

Cugetele triste nu-i mai turbura... Cavalerii trage spadele din teacă. Dar greşeala venea mai de departe. Gr. Alexandrescu scrisese (în „Umbra lui Mircea la Cozia“: *Transilvania l-aude, Ungurii se înarmez* sau în „Prieteşugul“: *Pe aripile vremii plăcerile lui* [ale amorului] *zbor*, ca şi Heliade (în „Suvenirul“): *Ziua se duce, ş-altele vin, Şi fără urmă se strecor toate* sau *Cerescul soare vine, sfinţeşte, Cu ale noastre zile ce sbor.* Nicoleanu va mai scrie încă („În memoria celor morţi pentru patrie şi libertate“): *Dar unde-i calea sacră, umbroasa bătătură, Ce duc ochii mulţimii plecaţi, religioşi, A plînge pe mormîntul strămbunilor virtuoşi.* Chiar şi la scriitorii moldoveni, unde astfel de greşeli sînt mai rare, pot fi întîmpinate uneori, ca de pildă la C. Stamati (în „Luntrea pe uscat“): *Şi valurile line, de soare poliite, Chiar ca vesmînt de stofă pe lîngă eancreţite, Frumos o prejura.* O altă greşeală care poate fi considerată de altfel şi ca variantă fonetică moştenită din secolul al XVIII-lea, dar destul de generală în epocă, este înlocuirea pronumelui reflexiv *se* prin *să*, pentru care multe exemple pot fi găsite în Anton Pann: *Iubita-i nevastă în urma lor să ia... Decît nu să poate să-ţi ghicesc pe loc... Deci scăpînd cîrpaciul de traiul cel rău Şi trăind domneşte în palatul său Cu averi destule şi cu bogăţii Să vesti de dînsul l-altempărăţii*, dar nu numai la el. O altă problemă a asigurării nivelului corectitudinii a fost eliminarea variantelor fonetice regionale, din care dau numai cîteva, puţine exemple, precum prepoziţia *pe* frecventă în Muntenia sub forma *pă* (cp. B. P. Mumuleanu: *este scurtă pă picior*) sau sunetele *a*, *ă* şi *gi* pentru *ea*, *e* şi *j*, devenite literare, ca adeseori la scriitorii moldoveni, de pildă la M. Kogălniceanu în articolele tinereţii: *înţăles*, *săcetă*, *deosăbite*, *răci*, *umezală*, *zamă*, *gios*, *împregiur* etc. De la un timp scriitorii renunţă la fonetismul regional, contribuind astfel la acea fixare a formelor, fără de care nu se putea concepe o limbă literară şi o mişcare culturală a întregii naţiuni.

Limba literară a întregului popor nu putea fi decît limba poporului. A. Russo a arătat odată cu toată

claritatea drumurile de viitor ale dezvoltării limbii literare romîne. *Daca este ca neamul romîn să aibă şi el o limbă şi o literatură*, scrie Russo în „Cugetările" sale (ed. P. Haneş, pg. 36), *spiritul public va părăsi căile pedanţilor şi se va îndrepta la isvorul adevărat: la tradiţiile şi obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă şi formele şi stilul; şi de aşi fi poet aşi culege mitologia romînă"...,, de aşi fi istoric, aşi strebate prin toate bordeele să descopăr o amintire sau o rugină de armă; de aşi fi gramatic, aşi călători pe toate malurile romîneşti şi aşi culege limba.* Am arătat obstacolele pe care curentul popular le-a avut de întîmpinat în decursul veacului al XIX-lea. Trebuie însă să spunem că scriitorii n-au aşteptat înlăturarea tuturor acestor obstacole, pentru a găsi mijlocul de a folosi o limbă romînească firească, limpede şi atît de echilibrată, încît epoca pare a nu-şi fi pus pecetea pe ea. Unul din aceşti scriitori este Costache Negruzzi. Sînt pagini ale lui care par a fi fost scrise astăzi, ca de pildă aceasta, împrumutată nuvelei „O alergare de cai" din 1840: *Mă simţeam foarte trist. Voiam să plîng şi nu puteam. Am deschis fereastra. Cerul era turburat; nori groşi se primblau ca nişte munţi pe el, lăsînd în urma lor o ceaţă cenuşie; luna se ascunsese; cîteva stele pribage (!) se iveau unde şi unde printre nori. Vedeam oraşul adormit desfăşurîndu-se sub mine ca o mare umbră. Liniştea domnea pretutindeni, numai inima mea era turburată.* Nici o nesiguranţă, nici un termen menit pieirii în această pagină şi în atîtea altele ale lui C. Negruzzi. I. Heliade — Rădulescu care se exprima, uneori, cu atîta greutate şi care a răspîndit, într-un timp, exemple atît de păgubitoare dezvoltării normale a limbii literare, putea folosi şi el graiul cel mai curat, alimentat din izvoarele populare, atunci cînd îşi uita teoriile filologice. Există printre poeziile lui, unele care şi-au păstrat tinereţea, tocmai din pricina curatei limbi romîneşti în care sînt scrise, ca de pildă fabula „Foile şi cărbunele", cu atît mai uimitoare prin puritatea ei lexicală, prin firescul popular al locuţiunilor, prin întregul ei debit nestînjenit, cu cît datează din 1840, adică din epoca agitaţiei italienizante. La fel sînt

strofele renumite ale baladei „Sburătorul" (1844), din care citez: *Încep a luci stele rînd una cîte una Şi focuri în tot satul încep a se vedea; Tîrzie astă seară răsare-acum şi luna Şi cobe, cîte-odată, tot cade cîte-o stea. Dar cîmpul şi argeaua cîmpeanul osteneşte Şi dup-o cină scurtă şi somnul a sosit. Tăcere pretutindeni acuma stăpîneşte Şi lătrătorii numai s-aud necontenit. E noapte naltă, naltă: din mijlocul tăriei Veşmîntul său cel negru de stele semănat Destins coprinde lumea, ce-n braţele somniei Visează cîte-aevea deşteaptă n-a visat.* Tot în 1840, Grigore Alexandrescu scria „Anul 1840": *An nou! Aştept minunea-ţi ca o cerească lege; Dacă însă păstorul ce tu ni l-ai alege, Va fi tot ca păstorii de care-avem destui, Atunci... lasă în starea-i bătrîna tiranie; La darurile tale eu nu simt bucurie: De-mbunătăţiri rele cît vrei sîntem sătui.* În epoca de după 1840 compune Vasile Alecsandri şirul „Doinelor" sale, în care precizia şi vigoarea limbii au rămas multă vreme neîntrecute, ca în „Strunga": *În pădurea de la strungă Sînt de cei cu puşca lungă Care dau chiorîş la pungă Sînt de cei ce-mpuşcă-n lună, Care noaptea-n frunze sună, Feciori de lele nebună; Fă-te-n laturi, măi creştine, Dacă vrei să mergi cu bine, Să rămîi cu viaţă-n tine; În potica fără soare Ei te-aşteaptă la strîmtoare, Să te prade, să te-omoare... În dumbrava cea vecină, Unde buhna greu suspină, Vezi cea zare de lumină? Opt voinici cu spete late Şi cu mîneci suflecate, Stau cu puştele-ncărcate* etc. În aceeaşi vreme scrie A. Russo, N. Bălcescu, M. Kogălniceanu şi nu mult mai tîrziu îşi încep activitatea lor Al. Odobescu, N. Filimon şi alţii, întrebuinţînd cu toţii o limbă literară îndatorată deopotrivă izvorului popular. Am ales exemplele de mai sus din producţia anului 1840 sau din apropierea lui imediată, pentru a arăta că în acel moment limba literară era constituită. Criza ei, prin influenţa italienismului şi a latinismului, este mai degrabă efectul unui proces acuzat după prăbuşirea revoluţiei din 1848 şi triumful reacţiunii. Împrejurarea devine evidentă prin comparaţia ediţiilor succesive ale acelor scriitori care, dispunînd de o bună limbă literară, simt totuşi nevoia

să facă concesiuni curentului neologistic cu ocazia retipăririi succesive a operelor lor. Astfel, după cum au arătat uneori istoricii literari, Gr. Alexandrescu înlocuieşte, în ediţiile succesive ale operelor sale, cuvinte ca *cinste*, *fire*, *obştesc*, *pomenire*, *slavă*, *slobod*, *veac*, *ziditor* etc, prin *onoare*, *natură*, *comun*, *suvenire*, *glorie*, *liber*, *secol*, *creator* etc. (Vd. O. Densusianu, „Literatura romînă modernă", III, 144). Tot astfel C. Stamati, retipărind în 1868 *Povestea Povestelor* din 1843, face următoarele modificări în lexic (stabilite de G. Bogdan-Duică în ediţia lui „Nicoleanu, Cârlova, Stamati", Minerva, 1905): *vestit* prin *faimos*, *poreclit* prin *prenumit*, *slăviţii* prin *faimoşii*, *voinicul* prin *bravul*, *draga* prin *amata*, *tovarăşi* prin *companioni*, *văzduh* prin *orizon*, *dragul meu* prin *amicul meu*, *poveste* prin *fabulă*, *peşterile* prin *grotile*, *cetitor* prin *lector* etc. Sub pretextul luptei contra slavonismelor, un alt aspect al italienismului şi latinismului, se mergea însă către schimbarea caracterului limbii noastre şi către izolarea maselor populare de izvoarele culturii. Aceste încercări nu s-au putut însă menţine şi, după o rătăcire în absurd, limba literară romînă a devenit din nou ceea ce trebuie să fie şi să rămînă: limba vie, bogată şi cultă, capabilă să exprime rezultatele cele mai înalte ale cercetării ştiinţifice şi ale geniului poetic al întregului popor romînesc.

Din momentul în care s-a fixat, şi bunele exemple ale scriitorilor din jurul anului 1840 s-au impus peste rătăcirile arătate, limba noastră literară a intrat în faza unei evoluţii precumpănitor estetice. Acum cînd turcismele şi grecismele, urmele feudalismului, fuseseră înlăturate, cînd se încetăţeniseră neologismele corespunzătoare culturii mai înalte, cînd formele se fixaseră şi corectitudinea pătrunsese în deprinderile de limbă generale, cînd eroarea neologistică a italieniştilor şi latiniştilor fusese denunţată, urmărită, ridiculizată şi compromisă, scriitorii, stăpîni pe un instrument lingvistic curat, suplu şi bogat, puteau să se consacre nestînjeniţi cercetării adevărului şi plăsmuirii creaţiunilor frumoase şi să le pună la dispoziţia întregului popor. Înzestraţi cu un astfel de instrument, au putut

apărea în epoca de la 1870 şi pînă la sfîrşitul secolului scriitori ca Mihail Eminescu, I. Creangă, I. Slavici, I. L. Caragiale, B. Delavrancea, Al. Vlahuţă, G. Coşbuc şi alţii, prin operele cărora limba literară romînă se îmbogăţeşte cu noi valori estetice. Evoluţia estetică a limbii romîne, intrată într-o nouă fază de dezvoltare, după ce limba literară ajunsese la rezultatele ei lingvistice cele mai însemnate, trebuie să alcătuiască însă obiectul unei cercetări deosebite.

CERCETAREA STILULUI

Istoria limbii literare romîne în secolul al XIX-lea, o lucrare pe care o plănuieşte de multă vreme Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R. şi care urmează să intre, chiar anul acesta, într-un început de realizare, trebuie să conţină un capitol special consacrat dezvoltării stilistice a limbii literare romîne în amintitul interval de timp, aşa cum această dezvoltare a fost determinată de operele scriitorilor şi cum se oglindeşte în ele. Faptele de stil, pe care urmează să le studieze unul singur din capitolele proiectatei lucrări întregi, sînt acele fapte de limbă care adaugă *comunicării* unei ştiri *expresia* reacţiunii individuale a autorului comunicării faţă de ştirea comunicată. Expresia reacţiunii individuale a unui vorbitor sau scriitor, adică faptul stilistic, se manifestă printr-o seamă de note care însoţesc comunicarea ştirii, şi care pot lipsi, fără ca această comunicare să sufere. Cînd M. Sadoveanu scrie într-una din operele sale: *Clopotele începură a bate dulce şi trist de la bisericele tîrgului*, adaosul de determinări adverbiale *dulce* şi *trist* constituie un fapt stilistic, pentru că exprimă reacţiunea scriitorului faţă de faptul pe care-l comunică. Ştirea despre acest fapt n-ar suferi nimic dacă nu li s-ar fi adăugat determinările care o însoţesc, dar expresia stării de sensibilitate a scriitorului în amintita împrejurare ar fi dispărut cu desăvîrşire. Am fi continuat să ştim că într-un tîrg, undeva, au început a bate clopotele de la biserici, dar n-am mai fi primit reflexul felului personal în care scriitorul a întîmpinat acel fapt. Distingem deci în faptele de limbă un nucleu

al comunicării şi o zonă înconjurătoare a expresiei individuale. Nu toate faptele de limbă posedă însă o asemenea zonă înconjurătoare. Formularea unei legi ştiinţifice, un articol de lege, un anunţ comercial etc. sînt, în general, lipsite de orice notă însoţitoare care să exprime vreo reacţie individuală a autorului lor. Într-un foarte mare număr de fapte de limbă apare însă zona stilistică, notele individuale însoţitoare şi de aceea nu este cu putinţă a studia istoria unei limbi, într-o epocă oarecare a dezvoltării ei, fără a nu ţine seama şi de evoluţia stilului. Paginile de faţă vor să precizeze cîteva din principiile fundamentale ale cercetării stilistice în studiul limbii literare a secolului al XIX-lea şi anume în operele scriitorilor care au contribuit mai mult la dezvoltarea ei.

Un prim principiu al cercetării stilistice, al oricărei cercetări stilistice, este că particularităţile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare* ci *fapte de apreciere, valori*. Cînd un istoric al limbii literare romîne în secolul al XIX-lea întîmpină în una din poeziile lui Eminescu versurile : *Putut-au oare atîta dor În noapte să se stingă* sau *Cînd luna trece prin stejari Urmînd mereu în cale-şi*, el poate nota arhaismul *putut-au* (adică forma perfectului compus la pers. III sg. identică cu pers. III pl.) sau forma arhaică şi populară *cale-şi* (adică pron. posesiv *şi* pentru *sa*). Cercetătorul constată adică prezenţa unor forme arhaice şi populare în limba lui Eminescu. Dar cînd acelaşi cercetător întîmpină versul *Răsare blînda lună*, epitetul *blînda* nu devine numai obiectul unei simple constatări, dar şi al unei aprecieri, adică el poate fi judecat ca potrivit sau nepotrivit cu substantivul pe care-l însoţeşte, capabil sau nu să exprime reacţia afectivă a poetului în faţa priveliştii notate. Istoricul limbii se mărgineşte, aşadar, la nucleul comunicării; cercetătorul stilului trebuie să ia în considerare şi notele însoţitoare expresive. Această atitudine a cercetătorului stilului nu devine posibilă decît dacă faptul de expresie răsună în sensibilitatea lui. Faptele de limbă trebuiesc deci nu numai *înţelese*, dar şi *simţite*. Împrejurarea aceasta a ţinut multă vreme în loc cercetările stilistice. Cîtă vreme

lingvistica a rămas în sfera pozitivismului, adică atîta timp cît învăţaţii socoteau că singura lor menire era să noteze fapte de limbă, să le grupeze în categorii mai generale şi să stabilească raporturi între ele, cercetarea nu dădea nici o atenţie valorii expresive a acestor fapte lingvistice, virtuţii lor de a exprima reacţiunile individuale, colorate afectiv, ale vorbitorilor sau scriitorilor. Exista prejudecata că prin apreciere şi prin sensibilitate, cercetarea putea aluneca spre relativism şi spre subiectivism şi putea compromite siguranţa ştiinţifică a rezultatelor. Nu trebuie minimalizate de loc primejdiile asupra cărora a atras atenţia pozitivismul ştiinţific şi o încercare de a stabili principiile cercetării stilistice, cum este cea de faţă, nu trebuie să-şi ascundă aceste primejdii. Adeseori, parcurgînd unele studii asupra stilului scriitorilor, înmulţite în vremea din urmă, avem impresia că concluziile cercetării sînt discutabile, subiective şi arbitrare. Dar din faptul că metodele cercetării stilului sînt mai greu de mînuit şi că ele sînt legate de unele riscuri cît priveşte certitudinea ştiinţifică a concluziilor, nu urmează de loc că trebuie să excludem din cîmpul investigaţiei foarte numeroasele fapte de limbă care întregesc comunicarea unei ştiri cu expresia reacţiilor individuale ale vorbitorilor sau scriitorilor. Urmează numai că interpretarea stilistică trebuie făcută cu spirit critic şi într-un fel care să aibă sorţi să obţină consensul tuturor aprecierilor şi al tuturor sensibilităţilor.

Propunîndu-ne să studiem stilul scriitorilor romîni din secolul al XIX-lea, ne decidem la o limitare metodică, de care se cuvine să fim deplin conştienţi şi pe care trebuie s-o punem în lumină, pentru a nu transmite părerea greşită că stilul scriitorilor ar fi singurul obiect posibil al cercetării stilistice. În realitate există numeroase alte stiluri ale limbii literare, în afară de stilul operelor frumoase, şi chiar fapte de stil apărute în cuprinsul limbii neliterare, în jargoane şi în argouri. Cît priveşte pe acestea din urmă, una din caracteristicile lor este tocmai dilatarea elementului stilistic, mai întîi în legătură cu lexicul. Înlocuirea cuvîntului din limba literară, printr-unul mai colorat, cu o valoare stilis-

tică mai accentuată, este una din tendințele mai deseori remarcate ale argoului. Profesorul Iorgu Jordan a grupat în „Stilistica limbii romîne", 1944, p. 341 urm. numeroase fenomene lexicale ale argoului, pe care le explică prin procedee de derivare semantică. Astfel, cînd pentru *cap*, vorbitorii argoului folosesc cuvintele *bostan, dovleac, tidvă, tărtăcuță, oală, devlă, cutiuță, tabacheră, bilă, bolfă, vasîlcă* etc. sau pentru *gură*: *bot, cioc, clonț, plisc, rît, surlă, cobză, flașnetă, flaut, muzică, morișcă, rîșniță* etc., în toate aceste împrejurări cuvîntul propriu este înlocuit printr-unul metaforic și manifestă tendința de a spori în jurul nucleului comunicării în care el apare, regiunea notelor expresive pentru reacțiunea individuală, subliniată afectiv, a vorbitorului față de obiectul comunicării sale. Studiul argourilor se încadrează, de fapt, în largul capitol al cercetării stilistice a limbii. Aparțin de asemenea acestui capitol toate celelalte forme ale limbii în afară de sfera ei literară, adică în afară de felul în care o vorbesc oamenii culți ai unei epoci și pe care o răspîndesc presa și documentele oficiale, școala, teatrul și, în vremea din urmă, emisiunile radiofonice, impunînd nivelul general al corectitudinii lingvistice. Formele populare ale limbii sînt mai pătrunse de valori stilistice decît formele ei literare, trecute în deprinderile de a vorbi ale oamenilor culți. După 1830, într-o epocă în care însușirea unei culturi mai înalte era cerută de aspirațiile clasei celei mai înaintate a vremii, a burgheziei, către libertățile naționale și sociale, s-a produs un moment de dezechilibru și de disociere între limba literară și cea populară. Ceea ce Al. Russo numea „pedantismul" noii limbi literare amenința despărțirea națiunii în două categorii, după cum fiecare putea folosi și înțelege noua limbă literară. Limba națională ca instrument obștesc de comunicare părea grav amenințată. Îndrumătorii cei mai luminați ai culturii au cerut atunci apropierea limbii literare de limba poporului, folosind, printre altele, și argumentul valorii stilistice superioare a acesteia din urmă. „*Dacă este ca neamul romîn să aibă și el o limbă și o literatură* — scria Russo în 1855 — *spiritul public va părăsi căile pedanților și se va îndrepta la*

izvorul adevărat: la tradiţiile şi obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă formele şi stilul". Dar chiar după ce procesul apropierii din nou a limbii literare de limba populară a izbutit şi, prin înfrîngerea curentelor savante ale latinismului şi italienismului, naţiunea întreagă a putut să se împărtăşească de la izvoarele culturii mai înalte, formele populare ale limbii au continuat să fie simţite ca avînd o valoare stilistică superioară. Limitîndu-ne la singurele exemple pe care ni le pun la dispoziţie lexicul şi locuţiunile, astăzi încă *avan* are pentru noi o valoare stilistică superioară faţă de sinonimul lui literar *teribil*; *te pomeneşti* faţă de *probabil, posibil*; *a găsi cu cale* faţă de *a judeca că e drept, a crede de cuviinţă*; *a pune la cale* faţă de *a regula, a dispune*; *a întoarce capul* [cuiva] faţă de *a(-l) face să-şi piardă mintea*; *care de care* faţă de *cine mai întîi*; *nu-i chip* faţă de *nu e posibil*; *halima* faţă de *minunăţie, lucru fabulos, afacere complicată*; *iepureşte* (în expr. *a dormi iepureşte*) faţă de *cu ochii deschişi*; *pălălaie* faţă de *flacără*; *răscruce* faţă de *intersecţie*; *şontîc* (în expr. *şontîc-şontîc*) faţă de *şchiopătînd*; *tiptil* faţă de *în taină, pe furiş* (sau în Muntenia, cu înţeles mai vechi, *deghizat, incognito*) etc. etc. În toate cuvintele sau locuţiunile comparate, avantajul stilistic al dubletelor populare provine fie din faptul că ele conţin o metaforă, fie că exprimă o imagine, o reprezentare a fanteziei, fie că sînt formate printr-o repetiţie întăritoare, fie că reprezintă un caz de simbolism fonetic etc., adică sînt obţinute prin unul sau altul din procedeele stilului.

Domeniul cercetării stilistice se întinde deci mult în afară şi înainte de acel al operelor literare frumoase, de proveniență zisă „cultă". Mult înainte de a exista scriitori de opere estetice, au existat cîntăreţi şi povestitori populari. Ba chiar fiecare grăitor al limbii noastre a simţit nevoia de a completa comunicările lui prin note însoţitoare capabile să exprime reacţiile închipuirii şi ale sensibilităţii sale şi a creat, astfel, răspîndindu-le în circulaţia generală a limbii, numeroase fapte de stil. Cînd, în fine, s-a format, mai întîi prin contribuţia scriitorilor, o limbă literară, adică aceea vorbită de toţi oamenii culţi ai vremii, acest nou

aspect al limbii a înmulțit faptele de stil. Limba literară este vorbită de toți oamenii care au trecut prin școli sau au primit influența celorlalte mijloace de difuzare a culturii și care, împărtășindu-și, prin vorbă sau scris, ideile lor, se mențin la nivelul corectitudinii formelor și construcțiilor, al proprietății și decenței vocabularului. Împreună cu scriitorii propriu-ziși, limba literară este vorbită și scrisă de oamenii de știință și de oamenii politici, de gazetari, de profesioniști, de funcționari ș.a.m.d. Fiecare dintre membrii categoriilor sociale care folosesc limba literară adaugă însă comunicărilor lui și note stilistice însoțitoare, prin care cei care-i ascultă sau îi citesc simt îndată categoria socială căreia vorbitorul sau scriitorul îi aparține, unghiul din care privește lumea, ideile sau sentimentele care-l stăpînesc mai statornic, adică reacția lui față de obiectul știrii pe care o comunică. În interiorul domeniului general al limbii literare apar astfel așazisele „stiluri ale vorbirii", interesantă noțiune a lingvisticii mai noi, pe care cercetătorul sovietic E. Riesel a definit-o de curînd, în „Abriss der deutschen Stilistik", 1954, pag. 7, precum urmează: „*Prin «stil al vorbirii» înțelegem conformarea exprimării într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri ale comunicării, adică modul de întrebuințare specific-funcțional al mijloacelor lingvistice unitare, puse la îndemîna generală*". „Stilurile vorbirii" sînt deci tot atît de numeroase cîte domenii de activitate omenească există. În fața unei păduri, despre care vorbitorul, indiferent la exprimarea reacției sale personale, va afirma: *Această pădure conține mai multe feluri de copaci*, botanistul sau silvicultorul va spune: *Această pădure conține esențe felurite*. Farmacistul va vorbi despre *specii pectorale*, pentru a indica ierburile utilizate în afecțiunile căilor respiratorii. Juristul va vorbi și el despre *specii* (sau *spețe*), dar va înțelege cazurile particulare venite în fața unor instanțe judecătorești. Substituțiile de vocabular au aici simplu rost stilistic. Cînd cineva moare, redactorul unui act oficial va scrie că *a decedat* sau *a încetat din viață*, în timp ce un preot va spune că *și-a dat obștescul sfîrșit* sau *a adormit întru*

Domnul. Nucleul fiecăreia din aceste comunicări paralele este acelaşi, dar notele însoţitoare variază, indicînd de fiecare dată punctul de vedere deosebit din care obiectul comunicării a fost considerat, cu discrete sublinieri afective, mai ales în ultimele exemple. Suma acestor note însoţitoare, obţinute în cazurile citate prin variaţii lexicale sau prin termeni figuraţi, dar care pot fi produse şi prin alte mijloace ale limbii, de pildă prin procedee morfologice sau sintactice, alcătuieşte „stilul vorbirii". Cum numărul acestor stiluri este foarte mare, cercetarea stilistică a limbii literare are un întins domeniu de parcurs, înainte de a aborda operele literaturii frumoase.

Deşi domeniul cercetării stilistice este mult mai larg decît cel al operelor scrise cu valoare artistică, cercetarea se poate limita numai la acestea din urmă, pentru motivul că toate varietăţile amintite ale stilului, atît acelea ale limbii extra- sau preliterare, cît şi acele ale limbii literare, cu funcţiuni extraartistice, pot să fie deopotrivă urmărite în operele literaturii frumoase. Cercetătorul operelor literaturii romîneşti din secolul al XIX-lea are ocazia să noteze atît fapte aparţinînd „stilurilor vorbirii", cît şi stilului popular sau chiar celui argotic. În adevăr, o caracteristică a stilului scriitorilor este că pot grupa toate varietăţile de stil amintite, în scopurile artistice urmărite de ei. „*Specificul sistemului de expresie al literaturii frumoase*—scrie E. Riesel, op. cit., pag. 15—*constă în aceea că poate cuprinde în sine elemente ale tuturor celorlalte stiluri ale vorbirii şi că poate utiliza toate izvoarele expresiei lingvistice, literare sau neliterare*". În opera lui I. L. Caragiale, de pildă, sînt notate cu mare măiestrie toate varietăţile stilului popular şi ale diferitelor „stiluri ale vorbirii", ale ţăranilor şi tîrgoveţilor, ale gazetarilor, funcţionarilor şi politicienilor, ale profesorilor şi avocaţilor, al argoului mahalalei, al cîrciumelor şi cafenelelor, al jargoanelor de salon etc. Nu există document mai edificator despre stilul pre- şi extraliterar al limbii romîne în secolul al XIX-lea decît opera lui I.L.Caragiale şi a celorlalţi scriitori realişti care au precedat, au însoţit, sau au urmat încercarea lui de caracterizare

artistică a societății romînești contemporane cu ei. Dar dacă singura caracteristică a stilului scriitorilor ar consta în posibilitatea lui de a grupa celelalte fapte de stil, valoarea lui ar fi numai documentară. În realitate, stilul scriitorilor, chiar atunci cînd grupează fapte de stil pre- sau extraliterar, adaugă expresia unor reacții pur individuale. Ei o fac utilizînd toate mijloacele limbii naționale. Pentru a cîștiga deci o noțiune mai limpede asupra stilului scriitorului, trebuie să încercăm a înțelege mai întîi raporturile lui cu celelalte stiluri, apoi raporturile lui cu limba în general.

Toate faptele de stil exprimă reacții individuale, dar unele tind să se generalizeze, adică tind să-și piardă treptat zona de note însoțitoare expresive și să devină simple fapte de comunicare. Aceeași împrejurare poate fi formulată și altfel, spunînd că nucleul comunicării tinde să absoarbă zona lui expresivă sau, mai scurt: comunicarea absoarbe treptat expresia. Este vorba deci de un proces gradual, care se realizează în etape succesive. Dincolo de expresia individuală, există fapte de limbă care nu și-au pierdut cu totul semnificația lor stilistică, deși această semnificație nu mai este aceea a unei reacții individuale. Este vorba de acele fapte de limbă, despre care spunem că sînt „colorate" sau „pitorești". Limba populară și argourile sînt pline de astfel de fapte de limbă și constituiesc un stadiu mijlociu, o etapă intermediară între expresie și comunicare. Nucleul comunicării n-a absorbit cu totul în astfel de fapte de limbă zona expresivă. *A întoarce capul cuiva* față de *a-l face să-și piardă mintea*, este simțit ca un fel al vorbirii mai „colorat", mai „pitoresc", mai „viu", nu lipsit cu totul de notele stilistice însoțitoare. Aceste note nu exprimă însă, în limba populară, pe individ, ci poporul care a găsit expresiile corespunzătoare și care le întrebuințează. S-a pus uneori problema stilului diferitelor limbi naționale. Acest stil se realizează prin toate mijloacele de care dispune creația artistică individuală. Există însă o calitate specială a fiecărei limbi, forme și construcții expresive proprii ei, locuțiuni, metafore și comparații extrase din domeniul de viață în care s-a exercitat cu precădere activitatea sa. Astfel,

poporul romîn, cu vechile lui tradiţii de viaţă rurală şi agricolă, a creat o mulţime de locuţiuni cu o incontestabilă valoare stilistică, precum: *a bate cîmpii, a înţărca bălaia, a nu pricepe boabă, a nu-i fi* [cuiva] *boii acasă, a se ţine scai* (de cineva), *a strînge funia de par, a se culca o dată cu găinile, a strica orzul pe gîşte, a lua în căruţă, a pune de mămăligă, a-şi lăsa potcoavele* etc,etc.Toate aceste locuţiuni sînt fapte de limbă înzestrate cu o zonă expresivă, dar nu a unui individ, ci a poporului întreg. Ele nu exprimă pe autorul lor anonim, ci tot poporul care şi le-a însuşit, desigur pentru motivul că au corespuns fanteziei şi sensibilităţii lui. Drumul transformării unei expresii individuale într-o expresie generală şi populară poate fi urmărit uneori cu toată limpezimea. Odată, într-o adunare, cineva a caracterizat (probabil cu ironie) pe un prieten care rămăsese netulburat de ştirea neplăcută ce i se adusese, zicînd că prietenul este *nemuritor şi rece.* Caracterizarea a fost simţită de cei prezenţi ca un citat (din Eminescu). Dacă citatul se repetă în împrejurări numeroase şi destul de variate, din pricină că valoarea lui de caracterizare este foarte generală, atunci el se transformă într-o expresie a limbii populare şi amintirea autorului său tinde să dispară. Aşa s-a întîmplat cu *pufuşor pe botişor,* cu *coadă de topor, Moş Teacă, a se slăbi* etc., care nu mai sînt simţite ca citate, deşi provin, cel puţin pentru reflecţia oamenilor de azi, din operele lui Al. Donici, Gr. Alexandrescu, A. Bacalbaşa, I.L. Caragiale. Toate expresiile limbii populare sînt, desigur, citate generalizate, pentru că toate trebuie să fi apărut mai întîi unui *creator* individual de expresie. Pe aceeaşi linie a transformării expresiilor individuale în expresii generale, dar pe o treaptă mai apropiată de simpla comunicare, stau faptele de limbă care compun stilurile vorbirii. Cînd un medic, chemat la căpătîiul unei persoane grav bolnave, constată *un caz letal,* cum mi-a fost dat să aud odată, modul de a vorbi al medicului nu comunică numai ştirea că suferinţa bolnavului urmează să se termine prin moartea apropiată. Acest mod de a vorbi zugrăveşte şi pe acel care-l întrebuinţează, exprimă atitudinea obiectivităţii lui ştiinţifice faţă de fenomen,

dar poate şi dorinţa de a acoperi, pentru rudele bolnavului, gravitatea situaţiei prin neologismul rar şi mai greu de înţeles. Formele „stilurilor vorbirii" nu sînt deci lipsite de note însoţitoare expresive, de „efecte de evocare", cum le-a numit odată Ch. Bally, în „Traité de stylistique française", 2, ed. I, p. 203 urm., deşi prezenţa lor este mai discretă decît în expresiile limbii populare. Nucleul comunicării a absorbit aici în mult mai mare măsură zona expresivă. Procesul acestei absorbţii poate continua, îngustînd din ce în ce mai mult zona stilistică, pînă cînd nu mai rămîne decît nucleul singur al comunicării. Aşa s-a întîmplat cu foarte numeroase cuvinte sau construcţii ale limbii comune, din care au dispărut toate notele stilistice însoţite cu ele altădată. Lingviştii desemnează acest proces prin numele de „gramaticalizare". Gramaticalizarea explică multe din cuvintele, formele şi construcţiile limbii. Cine mai simte oare în expresii ca: *oamenii se îmbulzesc*, sau *în mintea cuiva se încheagă un gînd*, metafora pe care au creat-o înaintaşii noştri atunci cînd au vrut să spună că oamenii se înghesuiesc întocmai cum se adună în săculeţe bulzii de caş sau că un gînd se formează în mintea cuiva şi ia forme precise, aşa cum prinde laptele cheag? Aceste vechi metafore pastorale, apărute în legătură cu cele mai vechi îndeletniciri ale romînilor, s-au gramaticalizat cu timpul, prin absorbţia tuturor notelor expresive, a tuturor valorilor stilistice în nucleul comunicării. Este probabil chiar că apariţia unor construcţii, ca de pildă propoziţia compusă dintr-un subiect şi un predicat, se explică printr-un fapt stilistic iniţial. Formarea subiectului propoziţiei s-a putut produce din nevoia afectivă de a exprima numele agentului unei acţiuni, inclus mai dinainte în comunicarea acesteia. Propoziţia *eu* (sau *tu, el, noi* etc.) *răspund* (*răspunzi, răspunde*, etc.)nu conţine nici o comunicare în plus faţă de monorema *răspund*, dar a putut apărea din nevoia de a crea o notă însoţitoare expresivă, prezentă şi astăzi, atunci cînd — pronunţînd-o cu accentuarea mai energică a subiectului: **eu** *răspund* —exprim atitudinea afectivă că-mi iau răspunderea, că primesc riscurile faptei mele. Sînt mulţi lingvişti care susţin

că toate formele şi construcţiile limbii provin din gramaticalizarea unor vechi procedee stilistice.

Procesul gramaticalizării reduce treptat zona expresivă a comunicărilor. Există însă şi procesul contrariu al dezvoltării zonei expresive. Acesta din urmă este al creaţiilor literare. Se pot observa deci în limbă două tendinţe contrarii, una care duce la predominarea comunicării, alta care dezvoltă expresia. Cea dintîi precizează înţelesul cuvintelor, fixează accentuările, intonaţiile, formele şi construcţiile corecte, adică înlesneşte în toate felurile comunicarea; cealaltă îmbogăţeşte zona expresivă a comunicărilor, le face mai apte nu numai de a transmite ştirile despre anumite stări de lucruri, dar şi despre chipul în care le vede şi le simte acel care vorbeşte, produce adică fapte de stil. Din cele arătate pînă acum, rezultă că faptele de stil se grefează totdeauna pe fapte de comunicare. Dar pe cînd acestea din urmă tind spre unicitate, adică spre forma corectă unică a întrebuinţării cuvintelor, a accentuării, intonaţiei, flexiunilor şi construcţiilor, faptele de stil tind tocmai către varierea tuturor acestora, în scopul de a le face mai apte să exprime reacţia individuală a vorbitorului faţă de obiectul comunicării sale. Teoretic vorbind, putem spune că pentru fiecare fapt de comunicare există un număr indefinit de fapte expresive, de fapte de stil. Iată, în această privinţă, două exemple simple: unul din domeniul foneticii, celălalt din lexic.

Una din formulele întîmpinării în limba noastră este *bună ziua*. Această formulă, compusă din două cuvinte, se pronunţă repartizînd accentele de intensitate pe prima silabă a fiecărui cuvînt. Atunci cînd nu vrem să dăm vreo expresivitate stilistică acestei formule, o pronunţăm menţinînd vocea la aceeaşi înălţime şi dînd fiecărei silabe aceeaşi durată. Dacă vrem să acordăm însă acestei formule o zonă de note expresive, putem schimba înălţimea vocii cînd pronunţăm unul din cuvintele care o compun sau putem varia durata silabelor. Dacă coborîm vocea pronunţînd *ziua*, întîmpinarea noastră exprimă rea-voinţă, răceală sau ostilitate. Dacă dăm o durată mai lungă fiecărei silabe şi ridicăm uşor vocea la al doilea cuvînt, întîmpinarea devine

ironică sau exprimă surpriza pentru apariția neașteptată a cuiva. Dacă dăm fiecărei silabe o durată mai scurtă și menținem vocea la aceeași înălțime, exprimăm plictiseală, dorința de a scurta vorba. Repartizarea accentelor rămîne însă aceeași în toate cazurile; de asemenea, sunetele care compun cuvintele rămîn aceleași. Iată dar cum pe faptul fonetic statornic, și deci unic, se grefează, prin schimbarea înălțimii și duratei, diferite valori expresive care, în legătură cu alte comunicări, pot deveni mai numeroase, prin întrebuințarea unui număr mai mare de mijloace ale intonației. Jules Combarieu, studiind raporturile dintre limbajul articulat și muzică, a distins în „La Musique, ses lois, son évolution", 1927, p. 174, următoarele categorii muzicale ale expresivității lingvistice: intensitatea sunetelor, înălțimea sunetelor, absența sau multiplicitatea și mărimea intervalelor, direcția ascendentă sau descendentă a desenului melodic, *staccato* sau *legato* al sunetelor, timbrele, rapiditatea sau încetineala mișcării.

Al doilea exemplu. Cuvîntul *marmură* desemnează în romînește piatra calcară foarte dură, susceptibilă de a fi poleită și care este întrebuințată în lucrările arhitecturii și sculpturii. Prin întrebuințare metaforică, cuvîntul *marmură* ajunge să însemneze deosebite alte lucruri, ca de pildă în versurile lui Eminescu, și anume: *ceva alb și strălucitor* (*Cu brațele de marmur*), *statuie neînsufletită* (*O, marmură, aibi milă de-a mele suferinți* sau *Înamorați de tine rămînă ochii-mi triști Și vecinic urmărească cum, marmură, te miști*), *ceva insensibil, rece, neînsufletit* (*Un demon sufletul tău este Cu chip de marmură frumos*), *bloc de marmură, lipsit de viață* (*S-o admiri ca pe o marmură de Paros*) etc. Iată dar cum pe înțelesul unitar al cuvîntului *marmură* se pot grefa tot alte și alte semnificații stilistice, cum în jurul nucleului statornic al comunicării pot crește zone diferite de note însoțitoare expresive.

Dar dacă valorile de stil se grefează totdeauna pe nucleul comunicării, rezultă că nu pot exista decît atîtea categorii stilistice cîte categorii lingvistice există. Fără să pot da aici un tablou complet al sistemului

limbii, adică al mijloacelor ei de a înlesni comunicarea, voi indica totuşi pe cele mai importante dintre ele. Limba dispune, mai întîi, de sunete, asociate în cuvinte care primesc diferite accente şi sînt rostite, în înşirarea lor, prin anumite inflexiuni ale vocii. Cuvintele limbii exprimă, într-un mare număr al lor, noţiuni care posedă un grad felurit de generalitate, sînt adică mai abstracte sau mai concrete. Cuvintele aparţin fie fondului principal al limbii, fie fondului ei mobil. Unele din ele sînt introduse într-o fază relativ recentă a limbii, prin împrumuturi dintr-o limbă străină (neologismele) sau aparţin unui fond mai vechi, ieşit din uz (arhaismele). Unele sînt produse prin diferite procedee de compunere şi derivare. Cuvintele limbii sînt sau flexionare, atunci cînd exprimă noţiuni sau fiinţe individuale, sau sînt lipsite de flexiune, atunci cînd exprimă raporturi. Formele flexiunii indică locul cuvîntului respectiv în frază. Cuvintele se asociază în frază într-o anumită ordine. Fraza este o unitate articulată, adică se compune din unităţi mai restrînse care întregesc înţelesul ei şi întreţin între ele diferite raporturi de regentare şi determinare. Comunicarea poate să nu se întregească într-o singură frază. Frazele se asociază atunci într-un context. Categoriile principale ale lingvisticii sincronice sînt deci fonetica, lexicul, morfologia, sintaxa părţilor de cuvînt, topica, sintaxa frazei, ordinea contextului. Categoriile stilistice sînt aceleaşi. Felul în care trebuiesc grupate observaţiile în legătură cu stilul unui scriitor poate reproduce dezvoltarea problemelor limbii, de la simplu la complex, de la sunet la context.

Trebuie studiate, mai întîi, faptele de stilistică fonetică. În primul rînd, cele în legătură cu distribuirea sunetelor, cu vecinătăţile lor, ca în cazurile de hiat, cacofonie, aliteraţie şi asonanţă. Articulaţia, neglijată sau insistentă, accentuarea şi intonaţiile, adică schimbarea înălţimii vocii şi a duratei silabelor în decursul unei enunţări şi, ca o consecinţă, a acceleraţiei relative a debitului, sînt fenomene purtătoare de numeroase valori expresive şi care trebuiesc studiate. Simbolismul fonetic, adică valoarea expresivă legată de diferitele sunete ale limbii, şi armoniile imitative

trebuie de asemenea observate, fără a pierde însă din vedere că sunetele dobîndesc expresivitate numai în legătură cu conținutul comunicărilor. Nesocotirea acestei legături, credința că sunetele singure pot fi purtătoare de expresii stilistice, pot conduce pe cercetător la unele din acele concluzii arbitrare și subiective, semnalate mai sus, și care fac parte din riscurile cercetărilor de stil. Grupul *zdr*, în cuvîntul *zdrobesc*, exprimă sfărîmarea unui obiect numai atunci cînd îl raportăm la înțelesul acestui cuvînt, nu și în alte împrejurări, de pildă în cuvîntul *zdravăn*.

Transcrierea limbii vorbite se leagă și ea cu fenomene de stil, vizibile în dispoziția paginii manuscrise sau tipografice și în felul caracterelor întrebuințate. Sînt scriitori care scriu înmulțind alineatele și alții care, dimpotrivă, grupează comunicările lor în alineate lungi; unii care vor, prin aceste mijloace, să analizeze minuțios ideile și faptele prezentate, alții care urmăresc, dimpotrivă, să exprime unitatea sintetică a gîndirii lor sau continuitatea în durată a realității prezentate. Întrebuințarea majusculelor în mijlocul frazei și pentru sunetul inițial al unui substantiv comun este un mijloc de a accentua sau de a da o valoare simbolică acelui cuvînt. Schimbările de caractere, de pildă sublinierea unor cuvinte, părți de frază sau fraze întregi, sînt de asemenea procedee stilistice care trebuiesc observate. Studiul grafiilor poate deci conduce la unele concluzii stilistice. De asemenea, studiul punctuației, al semnelor care indică articulațiile gîndirii, trebuie să preocupe pe cercetător. Sînt scriitori care înmulțesc semnele interpunctuației și alții care le evită, cu intenții stilistice identificabile. Un semn al interpunctuației poate înlocui uneori exprimarea unui raport într-o construcție sintactică, de pildă două puncte (:) înaintea unei propoziții finale. Scriitorul care se decide să folosească acest mijloc vrea să dea mai multă sprinteneală comunicării sale, prin evitarea exprimării ceva mai greoaie a raportului. Unele semne ale interpunctuației, de pildă o virgulă fără funcțiune sintactică, poate să indice numai o pauză sugestivă. Unii scriitori moderni au uzat sau chiar au abuzat de punctele de suspensie, pentru a obliga pe cititor să întregească

textul cu adaosurile imaginației. Cercetătorul stilului trebuie să urmărească toate amănuntele grafiei.

El trebuie să urmărească apoi toate valorile stilistice legate de lexic, de elementele acestuia aparținînd fondului principal sau mobil al limbii, de neologisme, arhaisme sau provincialisme, decalcuri sau traduceri, de cuvintele sufixate, prefixate sau compuse. Nenumărate nuanțe ale expresiei pot apărea din astfel de observații. Bogată în concluzii este și observația sectorului special al limbii din care provine lexicul unui scriitor: din vorbirea populară sau din aceea a meseriilor și a profesiilor zise „liberale". „Stilurile vorbirii", cu toate implicațiile lor, pot intra în formula artistică a unui autor. O metodă bogată în rezultate este aceea a statisticii de frecvență a cuvintelor. Revenirea aceloraşi cuvinte sau a unor cuvinte apropiate ca înțeles sau asociate cu același tip de afect, depildă a cuvintelor drastice sau a eufemismelor, ne indică ideile și sentimentele care-l stăpînesc mai insistent pe un scriitor, ca și temperamentul lui, exploziv, sau reținut și delicat. Am studiat, într-un articol anterior, lexicul lui Geo Bogza din acest punct de vedere. Tot astfel, prezintă mare interes studierea părților de cuvînt folosite mai cu dinadinsul de scriitori. Sînt unii care preferă să exprime calitățile lucrurilor prin adjective, sau lucrurile și faptele înseși prin substantive sau verbe. Atenția acordată aparenței schimbătoare a lucrurilor sau alcătuirii lor statornice indică temperamente scriitoricești deosebite. Într-o nuvelă a lui Camil Petrescu, un scriitor cu aplecări către generalizarea intelectuală, notez evitarea construcțiilor verbale și a adjectivelor, în favoarea substantivelor: *Era o beție fără seamăn, în pătrunderea* (în loc de *a pătrunde, să pătrunzi*) *aceasta lină printre stufuri și scorburi de salcie. Apa mlaștinii noroioasă se limpezea apoi într-un verde* (substantiv!) *greoi încărcat de esențe tari.* Scriitorul preferă deci construcțiile nominale. Scriitorii pot apoi să utilizeze cu precădere termenul abstract, acel care denumește categoria generală căreia un lucru i se subsumează, sau termenul particular și concret, după felul mai mult sau mai puțin generalizator al inteligenței sale și după întinderea mai mică

sau mai mare a experienţelor lui. În timp ce Al. Vlahuţă scrie (în „Sămănătorul") *Sunînd, grăunţele* (termen general) *pe bulgări plouă*, T. Arghezi, într-o poezie cu temă înrudită („Belşug"), preferă enumerarea substantivelor concrete: *Grîu, popuşoi, săcară, mei şi orz, Nici o sămînţă n-are să se piardă*. Există scriitori preocupaţi să găsească termenul propriu, acel care poate fi considerat ca singurul capabil să exprime o idee şi o realitate. Alţi scriitori preferă expresia figurată, de pildă metafora. Motivul pentru care un scriitor preferă o metaforă, trebuie căutat mai înainte de toate în dorinţa lui de a obţine reprezentarea mai vie a imaginii unui lucru sau a unei situaţii prin comparaţia pe care metafora o implică. Folosinţa bogată a metaforelor pune în lumină bogăţia şi vivacitatea imaginaţiei scriitorului. Urmărirea domeniului din care el îşi extrage termenii comparaţiilor sale explicite sau implicite, adică al metaforelor, are o mare valoare pentru a identifica sfera lui de viaţă, felul obişnuit al experienţelor sale, categoria şi clasa sa socială. În fine, cum existenţa aşa-zişilor „termeni proprii" nu exclude de loc existenţa termenilor sinonimi, adică ai acelora care posedînd acelaşi nucleu al comunicării, au note stilistice însoţitoare deosebite, felul în care scriitorul alege printre cuvintele sinonime ale limbii este de un interes deosebit pentru caracterizarea lui stilistică.

Multe observaţii stilistice se pot face în legătură cu formele flexiunii substantivului şi verbului. Întrebuinţarea pluralului, acolo unde poate fi întrebuinţat singularul, manifestă de obicei o intenţie stilistică măritoare. Poetul Al. Philippide a tradus odată, dintr-un poet francez, legătura de cuvinte *un peuple de démons* prin *noroade-ntregi de demoni* şi a obţinut, prin schimbarea numărului, augmentarea impresiei estetice. Genul substantivelor determină adeseori metaforele. Alteori, există schimbări de gen ale unor substantive cu intenţii hipocoristice. Mai ales însă formele flexiunii modale şi temporale ale verbului se leagă cu numeroase note expresive. Aşa, de pildă, recursul la prezentul istoric sau la cel atemporal, la imperfectul evocării sau al modestiei (*voiam să spun ceva*), pentru a aminti numai

două din numeroasele semnificații ale acestui timp, luminează interesante valori stilistice. Există o topică normală a cuvintelor în limba romînă: subiect-atribut-predicat-complement. Se pot semnala însă inversări ale acestei ordini, deplasări ale membrelor frazei, cu intenții expresive de accentuare afectivă. Propozițiile pot fi juxtapuse, coordonate sau subordonate. Scriitorii întrebuințează unele sau altele din aceste forme ale construcției, după cum scrisul lor se apropie mai mult de stilul vorbit, în care predomină juxtapunerea și coordonarea, sau de cel scriptic, în care precumpănește subordonarea. Evitarea cuvintelor sintagmatice, adică ale celor care indică raporturile de subordonare, este o altă caracteristică stilistică, pentru că pune în lumină dorința scriitorului de a nota imagini sau emoții instantanee, mai mult decît de a nota și reproduce conexiunile logice ale gîndirii. Studiul sintaxei scriitorilor, care se pot exprima în propoziții simple sau în bogate hipotaxe arborescente, cu propoziții determinante succesive (cum face adeseori A. Odobescu) ne face să înțelegem mai bine felul inteligenței și al imaginației lor, chipul în care lucrurile și ideile li se prezintă: analitic și succesiv sau în întreguri sintetice. În fine, frazele au rareori un înțeles deplin, cum s-a afirmat mereu, încă din antichitate. Unitățile semnificative ale gîndirii, contextele, întrunesc un număr oarecare de fraze, dintre care unele dobîndesc înțelesul lor complet abia prin frazele care le urmează sau le-au premers. Aceste unități sînt, în scrisul literar, narațiunea, anecdota, parabola, descrierea, portretul, dialogul, monologul, solilocul, discursul, scrisoarea și toate celelalte forme, foarte numeroase, ale compoziției literare. Cercetarea stilistică trebuie să studieze și tipurile de context ale scriitorilor, apoi să le pună în legătură cu felul imaginației lor.

Trebuie amintit, în fine, că deși faptele de stil exprimă reacțiuni individuale, se pot remarca unele similitudini între ele și, ca atare, cel puțin unele din faptele de stil pot fi subsumate unor categorii generale. Este vorba de așa-zișii *tropi* sau *figuri de stil*, descrise de vechii autori de tratate de poetică sau retorică, un Aristoteles, un Cicero, un Quintilian ș.a. Am amintit,

din rîndul tropilor, metafora. Alte procedee de sporire a reliefului stilistic al expresiei şi care, pentru noi, se rînduiesc în cadrul larg al stilisticii lexicale, sînt substituţiile de vocabular, care au primit numele de *sinecdocă* (pars pro toto), *metonimie* (conţinătorul pentru conţinut, cauza pentru efect, materia din care e făcut un obiect pentru obiectul însuşi), *personificare, alegorie* etc. Vechile tratate mai aminteau figurile de stil în legătură cu asocierea cuvintelor într-o propoziţie, a propoziţiilor în fraze, a frazelor între ele. Unele din aceste legături nu ne duc dincolo de domeniul lexicului, ca, de pildă, repetiţia aceluiaşi cuvînt sau a unor cuvinte cu aceeaşi rădăcină, aşa-zisă *anominaţie*: *un pictor care nu ştie să picteze* sau asocierea unui substantiv cu un adjectiv care pare a-l contrazice, aşa-zisul *oxymoron*: *un nebun înţelept.* Alte figuri de stil, observate de vechii retoricieni, ne duc în domeniul construcţiilor şi al contextelor, ca de pildă coordonarea frazelor prin repetarea aceluiaşi cuvînt sau a aceleiaşi legături de cuvinte la începutul fiecăreia din ele, aşazisa *anafora* sau *amplificarea, gradaţiunea* sau *climax*, sau antiteza+inversiunea, aşa-zisul *chiasm*: *urăşte ce-ai iubit, iubeşte ce-ai urît* etc., etc. Cercetările stilistice mai noi au privit cu răceală tropii şi figurile de stil ale vechii retorici, aşa încît unele din tratatele specialităţii nici nu le mai amintesc. Tropii şi figurile de stil sînt totuşi categorii constituite în practica milenară a artei literare şi chiar dacă cercetătorul actual crede că se poate dispensa de cunoştinţa lor, absorbită din lucrările lui Aristoteles sau Quintilian, el le regăseşte atunci cînd studiază faptele de stil în legătură cu lexicul sau construcţiile. Iată, în această privinţă, un exemplu. Mulţi cercetători mai noi ai stilului au observat construcţiile prin juxtapunere, evitarea cuvintelor sintagmatice (conjuncţii şi prepoziţii) în poezia lirică. Vechile retorici cunoşteau fenomenul şi-l numeau *asyndeton.* Mi se pare recomandabil ca noii cercetători să cunoască tratatele de poetică şi retorică ale clasicismului. Ele cuprind, împreună cu un mare depozit de fapte de observaţie, generalizările făcute în timp de secole—asupra lor şi care pot încă orienta cercetarea.

Din cele arătate mai sus rezultă că cercetătorul stilului trebuie să stăpînească o întinsă cultură de specialitate. Studiile de stil trebuie să se sprijine pe însuşirea unei stilistici generale. Literatura noastră ştiinţifică numără puţine lucrări de acest fel. Cea mai temeinică dintre ele este, fără îndoială, „Stilistica limbii romîne" 1944, de prof. Iorgu Iordan, o lucrare bogată în fapte şi bine sistematizată, pusă la curent cu toate progresele moderne ale cercetării, accesibile autorului pînă la data apariţiei ei. Prof. I. Iordan a dat în opera sa exemple atît din limba vorbită cît şi din aceea a operelor literare, în măsura în care acestea notează formele stilistice ale limbii vorbite. Dar pe lîngă acestea există formele proprii stilului literar şi categoriile stilistice apărute în practica artei scrisului. Stilistica limbii vorbite trebuie deci completată cu stilistica literară. Cum nu poate fi de loc vorba, într-o comunicare ca cea de faţă, să schiţez o stilistică literară întreagă, m-am mulţumit în cele de mai sus, să semnalez, mai mult cu titlu de exemplu, unele din problemele care se pot pune cercetătorului stilului în operele scriitorilor romîni din secolul al XIX-lea.

După definirea faptului de stil şi amintirea unora din categoriile lui, cercetătorul trebuie să găsească mijloacele de a recunoaşte faptele particulare de stil, adică acele care pot apărea în textele studiate. Unele din aceste fapte au un semn gramatical precis şi, ca atare, nu sînt greu de identificat. Este uşor să recunoşti un diminutiv sau un augmentativ, o construcţie paratactică sau hipotactică. Alte fapte stilistice pot fi identificate prin cunoştinţa lexicului şi a structurii generale a limbii, în mijlocul şi faţă de care faptele de stil reprezintă o excepţie expresivă. Aşa, de pildă, cine cunoaşte întregul lexic al limbii noastre, va distinge cu uşurinţă neologismele, decalcurile, arhaismele sau provincialismele. Tot astfel acel care cunoaşte topica şi construcţiile limbii, nu întîmpină nici o greutate să recunoască inversiunile. Dar chiar dacă există criterii obiective pentru identificarea unora dintre faptele de stil, acestea trebuiesc apoi interpretate, iar cercetătorul nu poate executa această operaţie decît urmărind ecoul

faptelor de stil în propria lui sensibilitate. O repetiţie este, de pildă, uşor de recunoscut, dar nu toate repetiţiile au sens stilistic. Există repetiţii care nu au alt scop decît de a mări claritatea frazei, adică uşurinţa de a o comunica, precum în exemplul: *Locuitorii îşi schimbau adeseori domiciliul şi nimeni nu se opunea schimbării lor de domiciliu.* Există însă şi repetiţii stilistice: *Trădare, trădare, de trei ori trădare!* (I.L. Caragiale), *Şi merge Ivan, şi merge, şi merge.* (I. Creangă). O inversiune poate fi, de asemenea, uşor remarcată şi rareori o inversiune nu are nici un sens stilistic. Dar procedeele şi sensurile stilistice ale inversiunii sînt foarte variate. Există inversiuni care pun atributul sau complementul înaintea substantivului sau a verbului predicativ, pentru a accentua mai puternic cuvintele antepuse, de pildă *pustie gînduri* (Eminescu), *înalţii stejari* (A. Odobescu), *cine poate oase roade.* Există însă şi inversiuni care au scopul de a accentua mai puternic cuvintele postpuse: *În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanţii cu gîrbace şi vînătorii de plai şi de Olt cu lungi săneţe* etc. (A. Odobescu). Există apoi inversiuni care au scopul de a exprima o speranţă sau o dorinţă: *Va veni ziua cea mare!* Sau o ameninţare: *Vine el, tata!* Dacă deci chiar acele fapte de stil, identificabile prin criterii obiective, trebuiesc trecute prin sensibilitatea personală pentru a le înţelege în semnificaţia lor, cu atît mai mult este nevoie de această operaţie în prezenţa acelor fapte stilistice care nu pot fi recunoscute nici după vreun semn gramatical, nici după situaţia lor în lexicul sau faţă de structura generală a limbii. Aşa se întîmplă, mai cu seamă, cu faptele stilisticii fonetice, de pildă cu acele legate de intonaţii. Astfel, formulările ironice n-au nici un alt mijloc de a se face recunoscute, în afară de intonaţiile cu care sînt debitate, deoarece esenţa ironiei este să provoace tocmai afectele contrarii acelora legate de obicei de expresiile întrebuinţate. Cînd citim în schiţa „Tempora" de Caragiale portretul lui Coriolan Drăgănescu, un tînăr demagog de pe vremuri: *Avea inteligenţă vie, caracter de bronz, temperament de erou*, ironia apare mai cu seamă din intonaţia exagerată, măritoare, a acestor cuvinte, menite să fie înţelese mai tîrziu în

sensul lor contrariu. Un poet francez uitat, un oarecare Alcanter de Brahm, a cerut odată introducerea unui semn special al ironiei, după cum există unul al întrebării sau al mirării, adică al altor forme ale intonației. Ideea era interesantă pentru că punea în lumină faptul că expresiunea ironiei aparține domeniului stilisticii fonetice, dar era altfel o propunere cu totul nefericită, căci avertizarea cititorului că se găsește în fața unei formulări ironice l-ar lipsi tocmai de acea tensiune urmată de o destindere, de acea căutare a sensului afectiv ascuns și în fine găsit al expresiunii, care alcătuiește mecanismul psihologic al ironiei.

Faptele de stil din opera unui scriitor fiind recunoscute și interpretate, urmează oare că toate deopotrivă trebuiesc notate? Este probabil că într-o operă mai mult sau mai puțin întinsă, cum este a lui Caragiale, Odobescu, M. Sadoveanu, ar putea fi indentificate fapte aparținînd tuturor categoriilor stilistice. Se poate concepe o stilistică generală, ale cărei exemple să fie împrumutate operei unuia singur dintre acești scriitori. Totuși, cînd întreprindem studiul stilului unui scriitor anumit și nu unul de stilistică generală, interesează numai acele fapte de stil care revin cu oarecare frecvență și care compun o unitate. Este oarecum indiferent, din punct de vedere stilistic, dacă în operele lui Creangă au putut fi notate cîteva neologisme precum: *afront*, *carantină*, *corect*, *cristal*, *dezgust*, *de formă*. Aceste neologisme sînt rareori întrebuințate și nici nu compun o unitate cu celelalte particularități stilistice ale lui Creangă. Dimpotrivă, numărul mare al cuvintelor și expresiilor aparținînd limbii populare se compune într-o unitate cu alte particularități stilistice ale lui Creangă, precum: mulțimea propozițiilor simple, metaforele și comparațiile culese din limba poporului (*a potcovi pe cineva*; *a fi pestriț la mațe*; *a nu-i fi toți boii acasă*; *a tremura ca varga*; *a tăcea ca peștele*; *verde ca buratecul* etc.), elipsele limbii vorbite (*fata moșneagului la deal, fata moșneagului la vale*; *Ipate cu un gînd să se ducă și cu zece nu*; *Și nebuna de mătușa Mărioara după mine, și eu fuga iepurește prin cînepă, și eu fuga și ea fuga* etc.), întărirea subiectului prin adăugirea pronumelui personal (*Mai strigă*

el capul cerbului; *Mi-a luat el Dumnezeu turbinca*; *Mai trăiesc ei oamenii şi fără popie* etc.), folosinţa foarte insistentă a proverbelor, efectele de umor popular (ghicitori, calambururi, formule versificate sau asonante) etc. Toate aceste particularităţi stilistice se întrunesc în imaginea unică a stilului popular şi oral al lui Creangă, expresiv pentru personalitatea scriitorului. Cercetătorul stilului are deci îndatorirea să observe faptele de stil caracteristice, adică pe cele frecvente, şi să stabilească legătura dintre ele, pînă în momentul în care totalitatea lor se dezvăluie expresivă pentru felul de a fi al scriitorului, pentru ideile, sentimentele şi atitudinile lui şi, prin acestea, pentru apartenenţa lui de clasă, pentru momentul social în care a apărut şi pe care îl răsfrînge în opera sa.

O altă preocupare a cercetătorului stilului unui scriitor este să-l considere în momentul în care a scris, adică în raport cu premergătorii şi urmaşii lui. Particularităţile stilistice ale lui Eminescu nu apar cu toată claritatea decît în comparaţie cu unii din poeţii ajunşi la notorietate înaintea lui, de pildă cu Alecsandri şi Bolintineanu, apoi cu acei care ajung mai tîrziu pe arena literară, ca Al. Vlahuţă, Gh. Coşbuc, P. Cerna, St. O. Iosif ş.a. Deşi faptele de stil exprimă individualitatea scriitorului, nici unul dintre aceştia nu este singurul inventator al tuturor mijloacelor lui stilistice. O parte din aceste mijloace provine din tradiţia literară, mai cu seamă din munca generaţiei anterioare de scriitori. Eminescu a folosit din creaţia înaintaşilor, în special din a lui Alecsandri şi Bolintineanu, de pildă prin anumite elemente ale lexicului, prin unele ritmuri, prin unele forme ale epitetului, ca cele gerunziale, după cum am arătat în „Epitetul eminescian". Dar Eminescu a îmbogăţit enorm moştenirea stilistică şi a cucerit valori pe care le-a transmis urmaşilor. Aşa, de pildă, apar la el cuvinte cu mare ecou poetic, rareori întrebuinţate în trecut, ca: *haos*, *repaos*, *noian*, *genune*, *etern*, *profund* etc., sau termeni filozofici şi ştiinţifici ca: *fiinţă*, *nefiinţă*, *infinit*, *atom*, *univers*, *natură*, *planetă*, *spaţiu*, *problemă* etc., apoi construcţii cu dativul ca: (Stelele) *ce au luminat atît de des înduio-*

şării mele, (Stelele) *ard depărtărilor, străbătător durerii*, sau imperativul invocării (prezentul subjonctiv la pers. III fără particula *să*, vezi articolul meu în B.L. XV, 1947), ca în exemplele: (Cumpăna gîndirii) *încline a ei limbă, Zboare anul acesta, Şi se cufunde în trecut*, (Nimeni) *nu-mi plîngă la creştet*, (Glasul amintirii) *rămîie pururi mut, răsar-un stol de corbi*, apoi formele substantivului asociat cu pronumele sau verbul prescurtat, la rimă: *vesel—lese-l, patemi—singurătate-mi, galeşi—cale-şi, gîndul — luminîndu-l, vieţii— aduceţi-i* etc. Toate aceste particularităţi stilistice privind lexicul, formele, construcţiile, se regăsesc la urmaşii lui. Vlahuţă va folosi lexicul eminescian, ca de pildă în versurile: *Ştii tu încă ce-i vieaţa? Ai avut tu cînd pătrunde, Nu problemele ei vaste, încîlcite şi profunde, Dar un tremurat de suflet, licărirea ta de-o clipă, Cînd atîtea-ţi schimbă vremea c-o bătaie de aripă, În vertiginosul haos de privelişti ce te-nşală, Sub imensa şi eterna armonie generală?...* Notez la Vlahuţă unele rime eminesciene, făcute din substantivul asociat cu pronumele sau verbul prescurtat: *sfintei—înainte-i gîndul—aruncîndu-l; luminei—cine-i, Putnii—scut ni-i, iubito—citit-o* etc. Cerna a folosit uneori imperativul invocării: *Destramă-se a gîndurilor ceaţă, În orice colţ zîmbească veselia.* Întîmpin la St. O. Iosif construcţii cu dativul: *Doar şoareci ţin soborul Ungherelor uitate* etc. Există deci serii istorice ale stilului şi împrejurarea aceasta permite nu numai studiul stilistic al unui scriitor, ci al literaturii unei perioade întregi.

Dispunînd de un concept al stilului, ca acela analizat la începutul paginilor de faţă, urmărind problemele semnalate, cu metodele care ni s-au părut cele mai potrivite, cercetătorii stilului în proiectata lucrare relativă la istoria limbii romîne în secolul al XIX-lea, vor avea de examinat operele tuturor acelor scriitori romîni din acest interval de timp, care au adus un progres în arta scrisului, dar şi diferitele curente care-i înglobează. Aceste curente se înlănţuiesc în interiorul unei dezvoltări continue, menite să ducă la rezolvarea celei mai de seamă probleme artistice a literaturii romîne în secolul al XIX-lea: crearea unui instrument lingvistic, capabil să exprime realitatea în multiplele ei aspecte,

adică societatea, natura şi viaţa interioară. S-a pus uneori întrebarea dacă există sau nu progres în domeniul creaţiunii artistice. Este evident că, întrucît toţi artiştii reflectă cîte un moment din dezvoltarea societăţii, în împrejurări proprii speciale, fiecare din ei are de rezolvat probleme deosebite, cu mijloace adaptate la felul acestor probleme. Marii artişti sînt deci incomparabili între ei şi nu este cu putinţă a stabili un progres, o gradaţie ascendentă a drumului care-i desparte. Nu se poate spune că Dante este superior lui Virgil şi Ariosto lui Dante. Arta — a spus Goethe odată — se găseşte în fiecare moment la scopul ei. Acest principiu incontestabil nu se aplică însă dezvoltării artei literare în răstimpul mai scurt al secolului al XIX-lea, deoarece această dezvoltare întovărăşeşte un proces social unic. Pe la începutul secolului al XIX-lea, poporul romîn îşi pune din ce în ce mai insistent problema înlăturării vechii orînduiri feudale, prin cucerirea libertăţilor naţionale şi sociale. Apariţia însăşi a literaturii romîne frumoase, la începutul secolului trecut, se datoreşte acestei năzuinţe politice şi sociale. Marea noutate a acestui veac a fost apariţia operelor al căror interes nu stă numai în fondul comunicărilor, dar şi în felul personal în care ele o fac. Pe Ienăchiţă Văcărescu îl distingem încă destul de greu de poetul popular. Nota personală este însă puternică la Grigore Alexandrescu. Noii scriitori sînt artişti individuali, personalităţi degajate din tradiţiile feudale şi teologice, atît de puternice mai înainte. O dată cu noii scriitori apar şi se înmulţesc valorile stilistice. Arta literară, reflectînd procesul social, îşi îmbogăţeşte treptat mijloacele. Alecsandri şi Eminescu sînt doi poeţi de seamă ai literaturii noastre. Fiecare din ei are o individualitate aparte, care apare în mijloacele lor artistice deosebite. Totuşi nu este cu putinţă a-i alătura, fără a nu băga de seamă că, în trecerea de la unul la celălalt, lexicul s-a îmbogăţit, că sectoare ale limbii rămase, înainte de Eminescu, în afară de uzul literar, sînt anexate acum expresiei poetice, că limba poetului mai tînăr este mai mlădioasă, prin formele şi construcţiile lui mai numeroase, că metaforele, comparaţiile şi epitetele lui sînt mai expresive. În „Epitetul

eminescian" amărătat că epitetele *alb, blînd, dulce* sînt mult întrebuințate de Alecsandri. Dar pe cînd acesta îl introduce în asociații oarecum previzibile, precum *omătul alb, lumină blîndă, dulcele lumini*, Eminescu găsește *neguri albe, blînd cad izvoarele într-una, dulcea vecinicie* (a ochilor). În astfel de asociații, vechiul epitet dobîndește virtuți expresive noi și mai puternice. Noutatea singură nu este un criteriu de apreciere a progresului literar. Numai noutatea în serviciul expresivității alcătuiește un criteriu capabil să măsoare progresul în literatură. O astfel de noutate a reprezentat arta lui Caragiale în mișcarea de foi umoristice care încep să apară în București, încă din timpul lui Cuza-vodă. N. I. Orășanu, cu foaia sa „Nichipercea", încă din 1859, apoi Hasdeu, cu „Asmodeu", „Aghiuță", „Satyrul", în fine un Ion A. Gianoglu cu „Sarsailă" „Nichipercea" și „Cicala" ș.a. conduc pînă la „Ghimpele" lui Toma Stoenescu, în care apar primele scrieri ale lui Caragiale și începe să se precizeze figura lui literară. Este foarte interesant de studiat cum formula umoristică, apărută în condițiile luptelor politice ale vremii, se desăvîrșește trecînd, de la uitații umoriști ai foilor citate, la Caragiale. Aprecierea valorilor de stil pe care acesta le aduce nu se poate face decît așezîndu-l în seria literară continuată, perfecționată și înălțată de el. Uitații redactori ai foilor umoristice amintite știau să folosească formele și construcțiile limbii vorbite, lexicul burgheziei în momentul însușirii imperfecte a culturii occidentale, neologismul în forme alterate, jocul de cuvinte și ironia, dar cu o putere expresivă inferioară aceleia care-i reușește lui Caragiale, atunci cînd întrebuințează aceleași mijloace. În „Aghiuță" al lui Hasdeu se poate citi epistola amoroasă atribuită unui sergent major: *Angelul mieu, Nemaiputînd suferi în sufletul meu Amorul ce-l am către dumneata de la prima oară ce am avut norocirea a te videa* etc. Lexic, construcții, formule ale adresării revin din această scrisoare în declarația lui Rică Venturiano din al doilea act al „Nopții furtunoase", dar cu ce altă eficiență stilistică în caracterizarea personajului, a epocii lui și a atitudinii scriitorului față de acestea!

Rezultă din aceste exemple că orice cercetare stilistică trebuie făcută în strînsă legătură cu istoria literară şi cu cea mai amănunţită cunoaştere a împrejurărilor ei. Dezvoltarea stilistică a literaturii romîne în epoca marilor ei progrese moderne nu s-a făcut numai prin contribuţia scriitorilor de prima mărime, dar şi prin aceea a celor mai mărunţi, care uneori au pus noile probleme literare şi au pregătit creaţia viitoare. Cercetarea stilului în opera scriitorilor romîni ai secolului al XIX-lea nu trebuie concepută deci numai ca un capitol al istoriei limbii literare, dar şi al literaturii. Ea este locul în care istoria limbii şi istoria literaturii se întîlnesc. Acesta este un alt principiu, şi nu cel mai puţin însemnat, al cercetării care se pregăteşte.

SUMAR

Pag.

Măiestria stilistică 5
Epitetul eminescian 11
N. Bălcescu artist al cuvîntului 65
Aspecte ale limbii şi stilului lui I. L. Caragiale . . . 87
Observaţii asupra limbii şi stilului lui Geo Bogza . 115
Arta lui Rabelais 129
Arta lui Hugo 147
Despre construcţia „Anei Karenina" de Tolstoi 158
Fraze scurte şi fraze lungi 164
Bogăţie şi transparenţă 170
Din problemele limbii literare romîne a secolului al XIX-lea 178
Cercetarea stilului 199

În
Colecția „Studii literare"
au apărut:

MIHAIL SADOVEANU
Evocări

★

VERA CĂLIN
Articole de critică

★

HORIA DELEANU
Aspecte din dramaturgia lui Gorki

★

ION MANOLE
Anton Pann

★

OV. S. CROHMĂLNICEANU
Articole și cronici

★

SILVIAN IOSIFESCU
Probleme și opere contemporane

Responsabil de carte : St. Cristea
Tehnoredactor : S. Malcaş
Corector : A. Dram

Dat la cules 27.12.54. Bun de tipar 04.05 55. Tiraj 8100 ex. Hîrtie semi velină ed. mată de 65 gr. m.p. Ft. 840×1080/32. Coli ed. 11,78. Coli de tipar 7,12 Preţul unui exemplar broşat 4,25—1/1 legat 8,80 lei. Ediţia I. Comanda 1274. A. nr. 06213. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8.09.

Tiparul executat sub com. nr. 1108 la Combinatul Poligrafic Casa Scînteii „I. V STALIN", Bucureşti R.P.R.

Lei 4,25